

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA - UFSC
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
NILCÉIA VALDATI

TEMPO DAS FIGURAS: AGAMBEN, VIRNO, CACCIARI e RELLA

FLORIANÓPOLIS – SC
2009

NILCÉIA VALDATI

TEMPO DAS FIGURAS: AGAMBEN, VIRNO, CACCIARI, RELLA

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito para obtenção do título de Doutor Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Raúl Antelo.

FLORIANÓPOLIS-SC
2009

AGRADECIMENTOS

Ao professor Raúl Antelo pela dedicação e generosidade em conduzir a orientação desta pesquisa, muitíssimo obrigada.

Agradeço imensamente aos membros da banca de qualificação de projeto de doutorado, os professores Carlos Eduardo Schmidt Capela (UFSC), Susana Scramin (UFSC) e Luz Rodriguez-Carranza (Universidade de Leiden), pelas contundentes colocações.

Sou grata ao professor Roberto Vecchi da Universidade de Bologna por me acolher e me orientar na coleta dos materiais esparsos nas bibliotecas italianas.

Agradeço aos colegas e amigos Renata Telles, Lucia Oliveira Almeida, Débora Cota, Alexandre Nodari e Flavia Cera pelas discussões, leituras e bibliografias.

A Silvia, Marga, Edna, Magda, Gislene, Agnes, Marta, Marina, Cristiane, Roberto, Jairo, Mané, Rafael, Chico, Robison pela presença afetiva, obrigada.

À Capes pela concessão da bolsa de pesquisa.

É por isso que o tempo do moderno, o tempo em que as grandes unidades simbólicas se despedaçam sobre a urgência do 'prestíssimo' metropolitano e para precipitar a crise, é como diz Benjamin, o tempo do Glechnis, o tempo da figura.

Franco Rella

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar quatro figuras da crítica italiana contemporânea que antagonizam e protagonizam o debate sobre estética e política: Giorgio Agamben, Paolo Virno, Massimo Cacciari e Franco Rella. A análise passa, principalmente, pelos materiais esparsos produzidos a partir dos anos 1970 até a entrada do novo século, a fim de observar a montagem das categorias que movimentam as articulações desses pensamentos. Categorias que, carregadas de tempo e de ética, permitem chegar à hipótese de que o pensar filosófico e o fazer poético, artístico e crítico operam de maneira “polarmente conjugada” na inoperância constituída entre as quatro figuras, de modo a perceber que: pela profanação, Agamben monta as imagens que transitam entre as diversas disciplinas do saber e a arte; pela ambivalência, Virno rearticula a conduta da esquerda, a partir de considerações marxianas; pelo paradoxo do pensamento, Cacciari explicita filosofia estética e filosofia política; pela noção de figura, Rella passeia pelas imagens da modernidade. Diante das divergências e das semelhanças há algo que os toca: a tarefa dada ao tempo.

Palavras-chave: Tempo. Estética. Política. Crítica italiana.

ABSTRACT

The main purpose of this thesis is to analyse four figures of the contemporary Italian critique, who play the antagonist's and the protagonist's role in the discussion about aesthetics and politics.: Giorgio Agamben, Paolo Virno, Massimo Cacciari and Franco Rella. The analysis crosses, mainly, the dispersed materials produced from the 1970's to the entry of the new century, in order to observe the montage of the categories that move the articulations of these thoughts. Charged with time and ethics, these categories allow us to formulate the hypothesis that the philosophical thinking and the poetical, artistic and critical doing operate, in a polarly conjugated way, on the inoperancy constituted among these four figures: through profanation, Agamben constructs the images that transits among the various disciplines of knowledge and art; through ambivalence, Virno rearticulates the conduct of the left, from marxian considerations; through the paradox of thinking, Cacciari turns explicit aesthetic philosophy and political philosophy; through the notion of figure, Rella strolls by the images of modernity. In face of the divergences and the similitudes, something touches them: the task assigned to the time.

Keywords: Time. Aesthetics. Politics. Italian critique.

SUMÁRIO

1 Premissa.....	8
2 A leitura como profanação.....	12
2.1 Categorias italianas	12
2.1.1 Che cos'è la poesia?.....	21
2.1.2 Soleira – Galáxias.....	24
2.1.3 “A senhora pode dizer isto?”	29
2.2 O que é o dispositivo?.....	33
2.2.1 Soleira – Turista aprendiz.....	40
2.3 Gesto ou assinatura da ética	46
2.3.1 Soleira – Carta ao pai.....	51
2.4 A literatura	63
3 Ambivalência.....	64
3.1 A época do desencanto.....	64
3.2 Formas de vida	66
3.3 Multidão	76
3.3.1 Luogo Comune e Metropolis	81
3.3.2 Soleira – Abraçado ao meu rancor	83
3.4 Modernariato	86
3.4.1 Soleira – O prisioneiro da grade de ferro (auto-retratos)	88
3.5 Quando o verbo se faz carne	100
4 Nomos	104
4.1 Oikos	104

4.1.1 Do deserto `a escritura	109
4.1.2 Soleira - Lavoura arcaica	118
4.2 Da metrópole à cidade-território.....	122
4.2.1 Confin do corpo.....	131
4.2.2 Soleira - Berkeley em Bellagio	135
4.3 A lei	139
 5 Figuras da modernidade.....	 144
5.1 As soleiras.....	144
5.2 Ler por figuras	145
5.2.1 Soleira - “Cadeira de balanço”	150
5.3 Sobre o tempo	157
 Referências	 158
Bibliografia de Agamben, Cacciari, Rella e Virno.....	170
 Apêndice.....	 192
Apêndice A – Arquivo das figuras	193

Desde o fim dos anos sessenta, com percursos e termos originais, também a filosofia italiana inseriu-se, assim, substancialmente no mais amplo debate internacional. A fase mais aguda e inovadora da mudança de perspectivas corresponde ao declínio de tendências outrora hegemônicas na Península, em particular, as várias famílias da dialética e do historicismo. O pathos pela história e pelo valor salvífico da política transforma-se, então, seja em desencanto, seja em levar a sério o 'nihilismo'.

Remo Bodei, A filosofia do século XX

Uma geração de pensadores italianos nascidos durante a Segunda Guerra Mundial, e mesmo logo após, vai se formar sobre os escombros de uma Europa em reconstrução no campo político, econômico e estético. Trata-se, num recorte espacial e temporal, de Massimo Cacciari, Giorgio Agamben, Franco Rella e Paolo Virno, que durante os anos 1960 italianos iniciam, cada qual a sua maneira, a montagem de categorias, imagens, figuras, conceitos que permitem passar por vários campos do saber. Não como opositores, embora não sejam aliados; não como representantes de uma geração, embora pertençam à mesma época, mas sim como formuladores de significativas respostas (e perguntas) à tradição ocidental, formada a partir do encontro com a oriental. Ao mesmo tempo, profanando-a, como o faz Giorgio Agamben, constestando-a como prefere Virno, percebendo seus paradoxos como sugere Cacciari, ou transformando-a em figuras como pratica Rella, saqueando desta o seu mais valioso arquivo, para lembrar de uma expressão utilizada por Sylvia Molloy.¹

Neste saque de arquivo estão, principalmente, as linhagens francesas, que vão de Baudelaire a Foucault; as alemãs, que se esmeram em repensar de Nietzsche a Benjamin, a Viena do Fin-de-siècle, com Wittgenstein e Musil; marginalmente, a espanhola, com Bergamin e San Juan de la Cruz; e a própria italiana, que,

¹ Sylvia Molloy se refere ao “saque do arquivo europeu”, praticado pelos escritores da América Hispânica. [MOLLOY, Sylvia. Vale o escrito – a escritura autobiográfica na América Latina. Tradução de Antonio Carlos dos Santos. Chapecó – SC: Argos, 2004.]

deixando de lado nomes que consagraram a tradição política e historicista, se detém em outros, como Dante e Negri, por exemplo, que possibilitam articular discussões com o tão perto e tão longe, tão seu e tão do outro, arquivo ocidental.

Enquanto Agamben monta e lê o arquivo, ou a biblioteca, de uma maneira warburguiana, é através da “lei do bom vizinho” que ele estende uma sombra sobre o passado de forma a pôr lado a lado nomes e linhagens, às vezes, sem relações aparentes, com o intuito de colocar o leitor num labirinto, não restando outra saída, senão a profanação; Virno, leitor e articulador de uma biblioteca mais restrita e específica, mas nem por isso menos densa, opta por determinar o seu método, que também acaba se tornando o objetivo de seu trabalho, na articulação das formas de vida contemporâneas, vê a necessidade de unir participação política e pensar filosófico como linguagem. Enquanto Cacciari, diferentemente de Agamben e Virno, passeia nos corredores das bibliotecas, sem jamais se perder, montando um arquivo sólido e fixo, que funcione como ícone para legislar a obra e a vida política na cidade, Rella também passeia, no entanto, como um flâneur que capta da biblioteca as figuras constelacionais para ler a modernidade.

Giorgio Agamben, Paolo Virno, Massimo Cacciari e Franco Rella são, desse modo, figuras. Figuras na medida em que são singularidades – quodlibet, diria Agamben –, formas de vida, acrescentaria Virno ou formas do ensaio, esclareceria Cacciari –, soleira da modernidade, advertiria Rella – que, colocadas distintamente dentro de uma figura informe, chamada tempo, permitem ler as nuances de um recorte temporal e espacial. Ou ainda, permitem ler estilhaços do pensamento produzido na Itália, a partir da década de 1960 até a entrada do novo milênio, que atingem confins latino-americanos.

Assim, analisar essas figuras é o objeto e o objetivo principal desta tese. Nas primeiras produções, dos anos 1960 até o final dos 1970, mantêm uma preocupação com o instante atual e um silêncio em relação à Segunda Guerra Mundial. Essa situação muda a partir da metade da década de 80, com a queda do muro de Berlim e a abertura da Comunidade Européia. O silêncio sobre o holocausto é quebrado e os anos 1960 ganham olhares contemporâneos. Neste sentido, Cacciari rompe com o laicismo em defesa de um pragmatismo, Rella, de forma diversa, estabelece rupturas com o pragmatismo para defender o laicismo, Agamben rompe com laicismo-marxiano em nome de uma tradição marxista teológica e Virno rompe com a militância extra-institucional para exercê-la de dentro da instituição acadêmica. Diante deste quadro, a hipótese que aqui se desenha é a de que esses quatro nomes marcam uma posição na crítica italiana

contemporânea, a partir de rupturas teóricas tecidas com os fios do tempo para pensar o espaço político e estético.

Para tanto foram montados quatro capítulos. Parto de noções que lhes são caras e as recoloco dentro de sua obra enquanto forma de traçar o método com o qual se ocupam e estabelecer, assim, o problema central de seu pensamento. O meu ponto de partida é Giorgio Agamben. Nele vejo que pelo conceito de profanação põe lado a lado categorias que, dentro da tradição filosófica ocidental, eram pensadas em esferas separadas, por esse mesmo motivo, ele conduzirá a tese na medida em permitirá que o toque se configure não como confronto, mas sim como algo que afeta. De Virno, estabeleço que através da ambivalência ele se vê dentro da época que o formou como militante, o passado, mas também inserido naquela em que está, o presente. No momento em que a ambivalência rompe com o tempo não mais possível, ela explica a própria condição do espaço de atuação desse novo tempo do pensamento, que sai das ruas para entrar na academia. De Cacciari, percebo que pelo nomos ele atua na esfera filosófica e política lendo o espaço do pensamento ocidental, entenda-se europeu, diante dos conflitos e dos confrontos religiosos e políticos, que cada tempo instaura. De Rella, atesto que pelo confim ele monta as figuras do tempo, que transitam na soleira da literatura. Por esse motivo Rella também fechará a tese, pois pela consideração benjaminiana permite, ao final, dizermos, estamos no tempo das figuras.

Passos que opto em percorrer não exatamente através das obras acabadas mas pelos esparsos, considerando que por eles é possível observar o movimento das elaborações teóricas: os encontros, as parcerias, os cortes, os acréscimos, os apagamentos, os abandonos, as recorrências, os prolongamentos, os destaques, as associações; eles nos dão a dimensão da vida fragmentária. Os esparsos formam o arquivo, que apresento ao final na forma de Apêndice. Arquivo, que como pressupõe Michel Foucault² é o domínio das coisas ditas, cuja análise é tarefa da arqueologia. Assim a partir do fichamento dos 150 artigos, que funcionam como um corpus inicial, organizados de forma a recortar os fragmentos em que conceitos e autores-chave para a pesquisa aparecem, além, é claro, de anotações e possíveis relações entre eles, permitiriam ler arqueologicamente .

Anterior ao Arquivo, o leitor encontrará as “Referências” e a “Bibliografia”. Esta última organizada da seguinte forma: dos quatro autores centrais na tese, listo

² Cf. FOUCAULT, Michel. Arqueologia do saber. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Petrópolis: Vozes; Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1986. p.173.

as publicações em livros, as contribuições em periódicos e em obras, as organizações de edições, as traduções.

Essa pesquisa teve seu germe em 2003, quando assisti a disciplina “O retorno do real e as políticas do presente”, oferecido pelo professor Raúl Antelo, no programa de pós-graduação em Literatura – UFSC. Foi neste curso que entrei em contato com as primeiras leituras de Paolo Virno, em especial *Il ricordo del presente*. Chamava-me atenção como Virno, com toda sua trajetória de militância política nos anos 1960 e 1970, dava conta, anos depois, de pensar a história, o tempo, renovando, desta forma, a tradição da esquerda. Virno potencializava o período que passei pesquisando revistas, no Núcleo de Estudos Literários e Culturais - NELIC, que resultou em dissertação de mestrado. Revistas, que nas décadas de 1970 e 1980 tinham um cunho político-cultural. Interessou-me saber por que isso acontecia na Itália e que outros nomes havia, que trabalhassem com as mesmas articulações ou em contraponto a elas. Foi nesse momento que parti para a leitura de outros “italianos” e cheguei aos nomes em questão. Com eles uma presença comum: as concepções de benjamininas de tempo, história e linguagem, como também as divergências entre as considerações de poder e política, tal como elaboradas por Foucault. Tinha ali, um primeiro indício de que política e tempo eram centrais para o projeto e que a partir delas era possível ler as soleiras da literatura. O projeto de pesquisa foi se alargando; no início de 2005, realizei uma pesquisa bibliográfica nas bibliotecas italianas e ingressei no curso de pós-graduação com a pesquisa que agora aqui é apresentada.

2 A leitura como profanação

Em um certo sentido os meus livros são na verdade um único livro, que, por sua vez, é somente uma espécie de prólogo a um livro nunca escrito e inescrevível.³

Giorgio Agamben, “Una Idea de Giorgio Agamben”

Na biblioteca havia todos os livros possíveis e imagináveis. Isto é, todos os que foram escritos e também os que poderiam ter sido escritos. Como se tratava evidentemente de uma biblioteca do outro mundo, o bibliotecário, que nunca era incomodado, teve tempo de ler toda a coleção, como também pôde exprimir valores de mérito, proceder a oportunas comparações e fazer escolhas. Até mesmo conseguiu indicar, entre todos, o livro que melhor narrasse como estavam as coisas. Aqui embaixo, naturalmente, neste mundo.

Sergio Givone, Il bibliotecario di Leibniz

2.1 Categorias italianas

Em 1996 Giorgio Agamben reúne em *Categorie italiane* uma série de textos publicados de maneira esparsa durante as duas décadas anteriores. Com o estudo da poética como fio condutor, o livro é a proliferação de um projeto inacabado para uma revista, que, sem título, tinha em uma das seções o propósito de “identificar, através de uma série de conceitos polarmente conjugados, nada menos que as

³ Todas as citações em língua estrangeira presentes nesta tese foram por mim traduzidas. As referências permanecem na língua original.

estruturas categoriais da cultura italiana”⁴. Era entre 1974, 1976, Agamben mais dois amigos/escritores italianos, Ítalo Calvino e Claudio Rugafiori, encontravam-se em Paris, e durante as freqüentes reuniões e discussões chegaram a uma lista de categorias: Rugafiori defendia a idéia de “arquitetura/vagueza”⁵, como aquilo que possui o domínio da ordem matemático-arquitetônica junto com a percepção da beleza como coisa vaga; Calvino “velocidade/leveza”; Agamben “tragédia/comédia”, “direito/criatura”, “biografia/fábula”.

No final daquela mesma década, os amigos voltam a uma Itália que, ao contrário das definições programáticas que buscavam, exigia resistência e êxodo. No entanto, o projeto inicial se expandiu, em Calvino nas *Lezioni americane*, em especial em “Legerezza”⁶, em Agamben, como já foi dito, em *Categorie italiane*, e antes disso no “Programma per una rivista”⁷, publicado em *Infanzia e storia*, livro por sinal também dedicado Rugafiori, que, se não colocou em prática suas categorias, as viu desenvolvidas, por Agamben, em “La fine del poema”⁸ numa homenagem ao poeta Dragonetti.

⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Premessa. Categorie italiane – studi di poetica*. Veneza: Marsilio, 1996, p.VII.

⁵ Italo Calvino, em *Seis propostas para o próximo milênio* [Tradução de Ivo Barroso, São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.73], para sustentar o argumento da “exatidão” o inverte e fala do “vago”, vagueza: “Posso, pois, definir também negativamente o valor que me proponho defender. Resta ver se com argumentos igualmente convincentes não se possa também defender a tese contrária. Por exemplo, Giacomo Leopardi sustentava que a linguagem será tanto mais poética quanto mais vaga e imprecisa for. (Quero observar de passagem que o italiano, tanto quanto sei, é a única língua em que ‘vago’ significa também gracioso, atraente; partindo do significado original (wandering), a palavra “vago” traz consigo uma idéia de movimento e mutabilidade, que se associa em italiano tanto ao incerto e ao indefinido quanto à graça e ao agradável.)”.

⁶ CALVINO, Op. cit. Vale lembrar que a sexta, “consistência”, nunca concluída, faria referência a *Bartleby*, de Herman Melville. Agamben comentará o texto do amigo ainda em 1986, em “Quatro glosse a Kafka” [Rivista di estetica, Torino: Rosenberg & Sellier, ano XXVI, n.22, 1986, p.40-41]:

“A última vez que vi Italo Calvino foi para falar da primeira conferência que estava preparando para a universidade de Harvard, a qual havia me dado para ler em uma versão provisória. O tema da conferência era a leveza. Ela se iniciava, se bem me lembro, com o verso de Cavalcanti (que lhe era importante e do qual falamos tantas vezes): ‘e bianca neve scender senza venti’ e terminava com a imagem kafkiana do cavaleiro do balde. Sobre este último terminou por concentrar-se o nosso discurso. Esta meditação – que nasce da conversa com Italo e que procuro prolongar – lhe dedico. Mas que a sua voz que falte à resposta faça para sempre deste texto, além da sua provisória inconclusão, um torso e um fragmento.”

⁷ AGAMBEN, Giorgio. *Programma per una rivista. Infanzia e storia. Distruzione dell’esperienza e origine della storia*. 2ªed [1ª ed. 1978]. Torino: Einaudi, 2001, p.143-150. [Tradução brasileira: *Infância e história: Destruição da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p159-168.]

⁸AGAMBEN, Giorgio. *La fine del poema*. Macerata: Quodlibet, 1995. [Ed. Limitada de 600 cópias numeradas. Texto republicado em *Categorie italiane* no mesmo ano].

Pela maneira⁹ como estão colocados esses dois momentos da escritura das categorias em Agamben, percebe-se a potência de um programa, no primeiro, que se potencializa na habilidade de uma idéia, no segundo. É uma potência que se potencializa, não necessariamente uma potência que se transforma em ato, mas um ato que se potencializa. Para chegarmos a esse ponto, nos interessa, antes, mostrar como são montadas essas categorias e do que são carregadas, para, em seguida, entender o porquê ler por categorias permite construir uma crítica ao mesmo tempo do possível e do impossível; permite uma leitura como profanação.

Agamben¹⁰, além de sustentar que com os autores que ama, mais que imitá-los, repeti-los, procura encontrar o ponto no qual possam ser desenvolvidos, levados a, continuados, compartilha a idéia do amigo Deleuze¹¹ de que os conceitos precisam ser remanejados para que possam dar conta dos novos problemas que surgem. Não somente Agamben se assumirá desta forma, outros assim o denominarão. Daniel Link¹², ao escrever a sua “carta ao pai”, dirá que Agamben continuará os mapas de Michel Foucault, definindo as biopolíticas a partir das insinuações foucaultianas. Além de levar adiante os pontos não tocados pelos autores que ama, poderíamos também insinuar que o trabalho de Agamben só é possível pela amizade, por uma política da amizade, como sugere Derrida¹³, uma amizade pela *philia*, como ele assume em *L'amico*¹⁴, uma amizade que não caminha para o comum, para a comunidade, para o grupo. Nessa lista de amigos, estariam: Elza Morante, Pierre Klossowski, Gilles Deleuze, Jean-Luc Nancy e os já mencionados, Ítalo Calvino e Cláudio Rugafiori.

Em relação ao programa para uma revista, não podemos esquecer que Walter Benjamin, ainda na década de 1920, havia programado a *Angelus Novus*, como crítica à concepção de um tempo homogêneo e linear pela imagem dos anjos talmúdicos, os quais segundo a leitura benjaminiana de Gagnebin “são o indício de um outro tempo que o das comemorações; eles introduzem, na cronologia linear e

⁹ Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Maneries*. In: *La comunita che viene*. Torino: Bollati Boringhieri, 2001, p.28.

¹⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Un'idea di Giorgio Agamben*. Entrevista concedida a Adriano Sofri, Reporter, 10 nov. 1985, p. 32-33. Disponível em <<http://www.millepiani.net/translucid/index.php?NodeID=316>> Acesso em 20 jun.2007.

¹¹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é um conceito?* In: *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992 [Coleção Trans].

¹² Cf. LINK, Daniel. *Carta ao pai*. In: *Como se lê e outras intervenções críticas*. Trad. Jorge Wolff. Chapecó – SC: Argos, 2002, p.52.

¹³Cf. DERRIDA, Jacques. *Por uma política da amizade*. Coimbra – Portugal:Campo das Letras, 2003.

¹⁴ Cf. AGAMBEN, Giorgio. *L'amico*. Roma: Nottetempo, 2007.

morosa que costumamos chamar de história, uma cesura imperceptível mas que transforma esse continuum histórico, tão ocupado a se perpetuar a si mesmo”¹⁵.

Se compararmos a idéia de Benjamin para a revista com as colocações de Agamben no programa, veremos que, inicialmente, os projetos têm a mesma preocupação. No entanto, mais que compará-los, aproximá-los, interessa perceber como, dizendo-se um continuador do pensamento de Benjamin, de Foucault e de tantos outros, Agamben cria um método próprio, o qual permite que outros tentem encontrar nesse método pontos que possibilitem desenvolvê-lo, levá-lo a, continuá-lo, como uma política do afeto, ou seja, como aquilo que tocado, afeta. Nessa política está em questão a possibilidade e a impossibilidade do toque, cujo gesto não anuncia a inserção de um oposto, um inimigo, anuncia um eu e um ele reflexivos que se encontram numa soleira, entre idas e voltas, como indícios de profanação.

Voltando ao programa, o ponto de vista que a revista deseja adotar, diz Agamben:

[...] é, com efeito, tão radical e originalmente histórico que ela pode facilmente renunciar a qualquer perspectiva cronológica e incluir, aliás, entre os seus próprios deveres, uma ‘destruição’ da historiografia literária: o lugar que ela escolhe como morada vital não é nem uma continuidade nem um novo início, mas uma interrupção e uma quebra, e é a experiência desta quebra como evento histórico originário que constitui precisamente o fundamento de sua atualidade.¹⁶

Uma quebra, ou cesura, que na sociedade moderna se produziu entre o patrimônio cultural e a sua transmissão, entre a verdade e a transmissibilidade, entre a escritura e a autoridade. Entretanto, essa mesma cultura tem dificuldades para entender a quebra enquanto efeito do que ela (cultura) produziu. Somente o encontro com categorias de outras culturas pode tornar “visível” essa “fratura irreparável”, é o que supõe Agamben. Dentre elas estão as categorias talmúdicas de Halaca “(a Lei em si, a verdade separada de toda consciência mítica)” e Agadah “(isto é, a verdade na sua consistência emocional, na sua ‘traibilidade’)”, ou ainda as categorias árabes de shari’at e haqiqat (a lei em sua literalidade e em seu sentido espiritual), como também as categorias de ‘teor coisal’ e ‘teor de verdade’, “cuja

¹⁵ GAGNEBIN, Jeanne Marie. O hino, a brisa e a tempestade: dos anjos em Walter Benjamin. In: Sete aulas sobre linguagem, memória e história. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p.125.

¹⁶ AGAMBEN, Giorgio. Infância e história: Destruição da experiência e origem da história. Trad. de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p.161.

unidade originária e cuja separação no decorrer do tempo caracterizam, segundo Benjamin, a essência e a historicidade da obra de arte”¹⁷.

Assim, Agamben sugere que, no momento que tais categorias são colocadas lado a lado, não se tem aí nem o resultado de uma equação dialética, nem a aporia do contraste, do choque, tem-se a instauração de um “lugar vazio”, de um agio, “no qual é possível para qualquer um mover-se livremente, em uma constelação semântica cuja proximidade espacial confina com o tempo oportuno (a-agio, ter agio) e a comodidade com a justa relação”¹⁸, um lugar que é o da revista dentro das estruturas da cultura italiana. Categorias que, ao colocarem em cheque a tradição ocidental pela inserção das orientais, produzem efeito na cultura italiana. Efeito que se torna a tarefa da revista: não se basear na ‘destruição’ da tradição, mas na ‘destruição da destruição’.

E é somente em uma tal ‘destruição’ que, como o projeto arquitetônico de uma casa em chamas, poderão tornar-se visíveis as estruturas categoriais da cultura italiana. A escolha e a renúncia à tragédia, o domínio do elemento arquitetônico e uma sensibilidade tão inerme diante da beleza que não se consegue aferrá-la exceto na ‘vagueza’, a preeminência do Direito unida a uma concepção criatural da inocência humana, a precoce atenção à fábula como mundo enfeitado da culpa e o resgate cristão deste mundo na miniatura ‘histórica’ do presépio, o interesse pela historiografia junto a uma concepção da vida humana como ‘fábula’, estas são apenas algumas das categorias em cuja tensão antinômica se sustenta o fenômeno italiano.¹⁹

A base do projeto agambeniano para a revista centra-se na filologia enquanto “órgão” que, retirado de uma concepção unicamente acadêmica e imprescindível para a educação literária, possibilita a ‘destruição da destruição’. Na concepção de Agamben, a cultura ocidental sempre classificou a filologia como ciência rigorosa, no entanto, cada vez mais, ela se afasta da materialidade dos textos para reivindicar a emendatio e a coniectura, que, por sua vez, ligam-se à Halaca e à Agadah – entre verdade e transmissão, entre teor coisal e teor de verdade a fim de atestar a função de abolir a “defasagem entre coisa a transmitir e ato da transmissão, entre escritura e autoridade”²⁰. Além do programa para a revista ser um exemplo - ou seja, um objeto nem particular, nem universal, mas “singular que,

¹⁷ Idem, ibidem, p.161-162.

¹⁸ AGAMBEN, Giorgio. *La comunità che viene*. Turim: Bollati Boringhieri, 2001, p.24-25.

¹⁹ AGAMBEN, Op. cit., 2005, p.163-164.

²⁰ Idem, ibidem, p.165.

por assim dizer, se deixa ver como tal, mostra a sua singularidade”²¹ - de como a filologia tem ainda papel a desempenhar, Agamben lembra, em 2006, que ela é essencialmente contraditória: “a filologia, por exemplo se se propõem à edição de um texto antigo, deveria restaurar o texto assim com era, mas para fazer isto deve recorrer a práticas como a suposição, que são práticas quase divinatórias”²².

É nesse momento que filologia e mito se tocam. Embora não mencione explicitamente no programa, é evidente que, além das indagações benjaminianas sobre os anjos talmúdicos, Agamben tivesse conhecimento do trabalho do, não menos benjaminiano, Furio Jesi sobre o mito²³. É só lembrar da leitura, em 1974, da poesia de San Juan de La Cruz²⁴, nela Agamben coloca Jesi para justificar a entrada de Bachofen: “Os símbolos, segundo a justa expressão de Bachofen, ‘repousam em si mesmos’, saturados e cheios de nada, e não reenviam a alguma coisa escondida”. Em uma nota de rodapé, explica que tal consideração é retirada de Jesi: “a propósito desta frase de Bachofen e sobre o símbolo em geral se observam as preciosas observações de F. Jesi, Simbolo e silenzio (recolhido em Letteratura e mito, Torino, 1968)”. Mas será em trabalhos posteriores, como “Il talismano di Furio Jesi”²⁵ e “Sull’impossibilità di dire Io”²⁶, que Agamben deixará claro a importância do “menino prodígio” na elaboração das suas considerações sobre filologia e poesia.

Em 1973, o mais inteligente estudioso italiano da mitologia e ciência da religião, a personalidade original, com um trabalho impossível de se adequar dentro da instituição acadêmica, nas palavras de Agamben²⁷, publica O mito, livro no qual se pergunta como será possível atingir o mito através da ciência e da filosofia, se a investigação tem de ficar limitada à história e encontra sempre detrás de uma mitologia, uma nova mitologia? Este livro e tantos outros são referenciados por Agamben, que vê em Jesi uma singularidade no estudo de mitologia/história/filologia, a partir do conceito de máquina mitológica, ou seja, de

²¹ AGAMBEN, Op. cit., 2001, p.14.

²² AGAMBEN, Giorgio. I ricordi per favore no. Entrevista concedida a Roberto Andreotti e Federico De Melis. Alias - Il Manifesto, 09 set. 2006, ano 9, n.35 (420), p.1-5; 8. Disponível em <<http://www.millepiani.net/translucid/index.php?NodeID=316>> Acesso em 20 jun.2007.

²³ FURIO, Jesi. O mito. Trad. de Lemos de Azevedo. Portugal: Editorial Presença / Brasil: Martins Fontes, 1977. A edição italiana é de 1973.

²⁴ AGAMBEN, Giorgio. La “notte oscura” di Juan de la Cruz. In: CRUZ, San Juan de la. Poesie. Trad. Giorgio Agamben. Torino: Einaudi, 1974, p.V-XIII

²⁵ AGAMBEN, Giorgio. Il talismano di Furio Jesi. In: JESI, Furio. Lettura del Bateau ivre di Rimbaud. Macerata: Quodlibet, 1996, p.5-8.

²⁶ AGAMBEN, Giorgio. Sull’impossibilità di dire Io. Cultura tedesca, ano, 5, n.12, Roma: Donzelli Editori, dez. 1999, p. 11-20.

²⁷ AGAMBEN, Op. cit., 1996, p.5-8.

que a mitologia produz novas mitologias, através das “máscaras do eu”. Constatação que para Agamben, em última análise, caminha para a hipótese de que a máquina mitológica nomeia a linguagem, o ser falante do homem²⁸. O seu argumento se sustenta a partir da consideração de Jesi de que a “imagem máquina mitológica” é um modelo

[...] dentro do qual se organizam os resultados, ainda que provisórios, das nossas observações e da nossa investigação, a máquina mitológica nasce da articulação orgânica daquilo que constitui o denominador comum como repertório de elementos destinados a compor um modelo gnoseológico, corresponde à nossa escolha de orientar a investigação para uma imagem histórica global da ‘ciência do mito’ como ‘ciência’ do girar em círculo, sempre à mesma distância, em redor de um centro inacessível: o mito. O horizonte em que se coloca o modelo máquina mitológica é o espaço em que medimos esta perene equidistância de um centro não acessível, a respeito do qual não se fica indiferente, sendo-se antes estimulado a estabelecer a relação do ‘girar em círculo’.²⁹

Jesi centra sua crítica sobre o método histórico da filologia alemã, que, na virada do século XIX para o XX, determinante e conseguiu manter à sombra a via de abordagem da mitologia que, tendo nascido como a ‘ciência histórica do mito’ da crise pós-iluminista da relação com o Antigo, teria resultado na negação da legitimidade de qualquer conhecimento historicista do material mitológico.³⁰ No entanto, por que, para Agamben, ao discutir as concepções de filologia e história, é mais interessante a crítica de Jesi ao historicismo alemão do que as contestações à tradição italiana?

Em certo sentido, tanto a tradição alemã quanto a italiana atribuem as funções da filologia à história, porém enquanto a alemã, marcada no início do século passado pela presença do historicismo, buscava quebrar, romper com essas considerações – Walter Benjamin acaba sendo o nome que exemplifica essa situação na recepção brasileira – na Itália, a filologia, sendo um campo para história, teve um processo mais lento em sua desmontagem. Uma concepção muito ligada ao “historicismo absoluto” de Benedetto Croce, que, ao designar o papel do filólogo, o reduz a mero ajudante da história: o bichinho inócuo e benéfico³¹, o sapo da agricultura francesa; eliminado, “como no ardor polêmico por vezes se deseja”,

²⁸ AGAMBEN, Giorgio. Sull'impossibilità di dire Io. Cultura tedesca, Roma: Donzelli editori, ano V, n.12, dezembro de 1999, p. 11-20 p.17

²⁹ FURIO, Jesi. O mito. Trad. de Lemos de Azevedo. Portugal: Editorial Presença / Brasil: Martins Fontes, 1977. A edição italiana é de 1973, p.174.

³⁰ Idem., ibidem., p.79.

³¹ CROCE, Benedetto. Teoria e storia della storiografia [1916]. Laterza: Bari, 1948.

faria “com que a fertilidade dos campos do espírito não só diminuísse como fosse mesmo destruída e se tornasse necessário a urgente re-introdução e acréscimos dos coeficientes de cultura”³². Ou seja, o sapo, o bichinho inócuo, ao cumprir a sua tarefa “deveria pular da mesa para dar espaço ao historiador e à sua crítica iluminante”.³³ Essa concepção sobre a filologia como disciplina isolada passou por um processo de transformação, que Jesi denominará como “máquina mitológica” e Agamben como “mitologia crítica”. Nesse sentido, ao voltarmos ao programa, a máquina mitológica de Jesi encontra lugar na mitologia crítica proposta por Agamben:

A filologia é, essencial e historicamente, uma *Aufhebung* da mitologia, ela é sempre um *fabulari ex re*. A ‘rigidez mítica’ do fragmento filológico deve, porém, ser criticamente animada, e o objeto construído em uma perspectiva cujas linhas converjam na nossa própria experiência histórica. É esta *Aufhebung* da filologia que a revista se propõe a realizar, de um ponto de vista em que, como ‘mitologia crítica’, ela se identifica sem resíduos com a poesia. Um dos princípios pragmáticos aos quais a revista deverá ater-se, retomando a definição de Vico que inclui entre os filólogos ‘poetas, historiadores, oradores, gramáticos’, será o de considerar exatamente no mesmo plano disciplinas crítico-filológicas e poesia. Não se trata, naturalmente, de conclamar os poetas a fazerem obras de filologia e os filólogos a escreverem poesia, mas de se colocarem ambos em um lugar em que a fratura da palavra que, na cultura ocidental, divide poesia e filosofia torne-se uma experiência consciente e problemática, e não uma canhestra remoção. [...]

Poderá então tomar forma e consistência o projeto de uma ‘disciplina da interdisciplinaridade’, na qual converjam, com a poesia, todas as ciências humanas, e cujo fim seja aquela ‘ciência geral do humano’ que de vários cantos se anuncia como a tarefa cultural da próxima geração. É o advento de uma tal ciência ainda sem nome – que, na sua identidade com a poesia, seja também, no sentido que se viu, uma nova e crítica mitologia (crítica, ou seja, livre da sujeição às potências do Direito e do Destino e restituída à história) – que a revista pretende, dentro dos próprios limites, preparar.³⁴

Jesi e Agamben acreditam com isso que é possível conceber ciência e mito como possibilidade da filologia. A “máquina mitológica” e a “mitologia crítica” como métodos para aquilo que a materialidade da vida, o logos, não pode tocar, isto é, o mito como o lugar da narração, da ficção. No “girar em círculo”, uma série de

³² Luciana Stegagno Picchio em A lição do texto. Filologia e literatura [Lisboa: Edições 70, 1979, p.212] relembra esta consideração de Benedetto Croce, publicada em Teoria e storia della storiografia [1916. Na 6ª edição, revista, Laterza: Bari, 1948, p.23].

³³ PICCHIO, Luciana Stegagno. A lição do texto. Filologia e literatura, Lisboa: Edições 70, 1979, p. 213.

³⁴ AGAMBEN, Op. cit., 2005, p.166.

forças, de máscaras do eu gravitariam em torno de uma fratura, na qual mito e poesia teriam seu lugar restituído à história.

Mas que dispositivo permite o “girar em círculos”? Ou permite a fratura da palavra? Para tocar nessas questões retomemos a pergunta inicial: do que as categorias são carregadas? A resposta imediata colocaria em evidência uma nova dupla: o tempo e a história. Se, por um lado, temos a cesura histórica, percebida somente com o confronto com outra tradição, ou a partir da reinvenção de uma dialética hegeliana, por outro, a tentativa de uma coesão só pode produzir uma nova fratura, como é o caso, entre poesia e política. “A questão não é tanto saber se a poesia seria ou não relevante com respeito à política, mas se a política estaria ainda à altura de sua coesão originária com a poesia”. Agamben se refere à política ideológica, a qual produz uma separação com a poesia: “Se deseja restituir à política a sua dimensão própria, a crítica deve primeiramente colocar-se como antítese da ideologia, que se instala na dissolução desta coesão”. Conclusão de Agamben: “A ‘falsa consciência’, que, em nosso tempo e por toda parte, impede com sua obscura clareza o acesso aos problemas, deve ser precipitada no mesmo abismo que procura manter aberto.”³⁵

Ao tempo vazio, contínuo, quantificado e infinito do historicismo vulgar, deve ser oposto o tempo pleno, partido, indivisível e perfeito da experiência humana concreta; ao tempo cronológico da pseudo-história, o tempo cairológico da história autêntica; ao ‘processo global’ de uma dialética que se perdeu no tempo, a interrupção e a imediatez de uma dialética imóvel. A crítica da razão histórica, empreendida por Dilthey na perspectiva de uma fundação crítica das ciências humanas, deve ser levada a termo, não para abandonar a história, mas para atingir uma nova concepção mais original. A afirmação do conde Yorck: ‘o homem moderno, ou melhor, o homem pós-renascentista, está pronto para a sepultura’ deve ser integrada a de Valéry: ‘a idade do findo mundo começa’. Assim, a *Aufhebung* da filologia passa por uma nova experiência da história, e o lugar em que a revista se situa coincide com o seu método.”³⁶

Para Toni Negri³⁷, a experiência por que passou a *Aufhebung* (superação, negação, elevação), termo caro ao movimento contínuo da dialética hegeliana, e sua relação com a imanência (enquanto o transcendental), existentes na opinião filosófica ou na historiografia, foi quebrada pelo pensamento da geração pós-segunda guerra, do qual Agamben faz parte. Pensamento que “nasceu precisamente

³⁵ Idem, *ibidem*, p.167.

³⁶ Idem, *ibidem*, p.168.

³⁷ NEGRI, Antonio. Giorgio Agamben. The discreet taste of the dialectic. In: CALARCO, Matthew; DE CAROLI, Steven (orgs.). Giorgio Agamben. *Sovereignty e life*. California: Stanford, 2007.

da negação teórica e da recusa ética desta relação.”³⁸ Neste sentido, se historicamente o mundo foi dividido em categorias distintas, a proposta de Agamben implica narrar, pela mitologia crítica, as rachaduras, as quebras, as cesuras da história, como lugar que permite a invenção possível/impossível, que até esse momento conta com a filologia restituída à história, para criar “uma nova história”; conta com a materialidade imaterial e o tempo em constante movimento, que tornam as categorias instâncias lingüísticas e históricas³⁹.

2.1.1 Che cos'è la poesia?

Não é à toa que Giorgio Agamben dedica *Infanzia e storia* a Claudio Rugafiori e em *Categorie italiane* explicita a importância do poeta, tradutor, editor para pensar a cultura italiana. Se anteriormente afirmou-se que em Agamben o pensamento ocidental encontra seu lugar ao ser colocado lado a lado com o oriental através de suas categorias, a amizade com Rugafiori contribuiu para que esta consideração ganhasse força. Quando nos anos 1970 os dois amigos participam do projeto de criação de uma revista, Agamben já havia passado pelas leituras benjaminianas e se dedicava aos estudos da linguagem e, principalmente, dos pensadores medievais⁴⁰, Rugafiori já estava envolvido com as traduções, para a Adelphi, de Alfred Jarry e René Daumal, além de Antonin Artaud, Lao Tsu. De Jarry, Agamben também compartilha os estudos sobre *Il supermaschio*⁴¹. Neste sentido, Jarry com a “lógica do absurdo”, proposta pela patafísica, e Daumal com a dissidência surrealista, influenciada inclusive por Jarry, e as inserções na filosofia oriental são as leituras de Rugafiori que têm indícios na montagem das categorias arquitetura/vagueza. A arquitetura como a solidez, a forma, a tradição, o ocidente,

³⁸ Idem., *ibidem.*, p.110.

³⁹ AGAMBEN, Giorgio. *Lingua e storia. Categorie linguistiche e categorie storiche nel pensiero di Benjamin*. In: BELLOI, Lucio; LOTTI, Lorenzina (org.). *Walter Benjamin. Tempo storia linguaggio*. Roma: Editori Reuniti, 1983, p.65-82.

⁴⁰ Ao mesmo tempo em que organiza o projeto para a revista, Agamben transfere-se para Londres e trabalha com Frances Yates, estudioso do ocultismo, no Warburg Institute, sobre a relação entre linguagem e visões do conceito medieval de melancolia, pesquisa que resulta em *Stanze: La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, publicado em 1977. Ainda no Instituto, encanta-se com as idéias de seu mentor, Aby Warburg, em especial, “a ciência sem nome” e a “lei do bom vizinho”. Esse encantamento será descrito em textos como “Aby Warburg e la scienza senza nome”, de 1975, ou “*Nymphae*”, de 2004.

⁴¹ Cf. AGAMBEN, Giorgio (Org.). *Jarry o la divinità del riso*. In: JARRY, Alfred. *Il supermaschio*. Milão: Bompiani, 1967, p.147-157.

e a vagueza como a mobilidade, a graça, o estranho, o estrangeiro, o oriente, dariam ao pensamento a ambivalência necessária para constituir-se enquanto agio, lugar de passagem, soglia.

Em “O fim do poema”⁴², cuja hipótese centra-se nas categorias arquitetura/vagueza propostas por Rugafori, Agamben parte da consideração de que o fim do poema é um instituto poético que, precisando de uma identidade, fará com que a poesia viva na hesitação prolongada, nas palavras de Valéry, na tensão e no contraste entre o som e o sentido, entre a série semântica e a série semiótica. Tal consciência só será possível pelo enjambement, que, junto com os elementos rítmicos, icto, cesura e corte, permite distinguir a poesia da prosa. É o dispositivo que indica pela métrica o momento exato em que a poesia produz sua identidade em relação à prosa e, ao mesmo tempo, desloca o centro de uma instituição, como o poema, para aquilo que complementa e encerra um verso, o seu fim.

No entanto essa mesma cisão cria uma outra, a de que a separação entre o som e o sentido, a semântica e a semiótica, não existe como duas correntes, mas como duas intensidades que criam um novo estatuto poético para o fim do poema, no qual a prosa e a poesia se encontram através da voz (não do pensamento). O título “o fim do poema” já carrega duas intensidades que se tocam: a possibilidade enjambement, a identidade da poesia, e a impossibilidade da poesia, que encontra a voz da prosa no seu fim. O que Agamben constata é uma cisão histórica entre poesia e filosofia, ou entre prosa e poesia. Não exatamente concorda com ela. Coloca-as em jogo e vê que se potencializam. Em certo sentido, questiona por que a filosofia se separou da poesia e vice-versa.

Esse é o ponto de partida para o “fim do poema”, que poderá ser encontrado em todos os “institutos da poesia”, entretanto Agamben buscará exemplos na Idade

⁴² Além dos textos recolhidos em *Categorie italiane*, Agamben dedica-se ao estudo da poética nos trabalhos sobre a jovem alemã Ingborg Bachmann, que em 1950 defende tese sobre Heidegger: a apresentação de *Quel che ho visto e udito a Roma*, para a edição de 2002; e o prefácio da tradução italiana de *In cerca di frase vere*, de 1989. No prefácio, “La ‘notte oscura’ di Juan de la Cruz”, e na tradução de *Poesie*, em 1974. Na exposição sobre os *Immémoriaux* (1907), de Victor Segalen, “L’origine e l’oblio”, texto escrito originalmente em francês, para um congresso sobre Victor Segalen, no Musée Guimet de Paris, em novembro de 1978 e publicado na Itália em *Risalire il Nilo – mito fiaba allegoria*, livro organizado em referência a Furio Jesi, recém-morto na época (1983), que, entre os colaboradores, está Massimo Cacciari. Cabe lembrar também os trabalhos sobre Furio Jesi, já citados anteriormente nesta pesquisa. No ensaio “Kommerell, o del gesto”, apresentação de *Il poeta e l’indicibile*, de Max Kommerell, em 1991.

Média, através das rimas e dos versos dos poemas provençais de Raimbaut D'Aurenga e Arnaut Daniel, como também em Dante Alighieri (que por sinal incluiu Daniel na Divina Comédia)⁴³. Enquanto o verso é compreendido como “o ser que reside nesse cisma, ser feito de murs et paliz, como queria Brunetto Latini, ou être de suspens, segundo as palavras de Mallarmé”⁴⁴, a rima na lírica provençal, também chamada de não-relacionada [irrelata], assinala um

[...] antagonismo entre som e sentido em virtude de não-correspondência entre uma homofonia e uma significação, aqui a rima, faltando onde era esperada, deixa as duas séries por um átimo interferirem numa aparência de coincidência. Digo aparência, já que, se é verdade que o seio da arte parece aqui romper o seu encerramento métrico, acenando para o seio do sentido, a rima não-relacionada remete porém a um rhyme-fellow [rima relacionada] na estrofe seguinte, e portanto não faz mais que deslocar a estrutura métrica para um nível metaestrófico. Por isso, nas mãos de Arnaut, ela se desenvolve quase que naturalmente como palavra-rima, a engendrar o admirável mecanismo da sextina. Pois a palavra-rima é sobretudo um ponto de indeterminabilidade entre um elemento por excelência assemântico (a homofonia) e um elemento por excelência semântico (a palavra). A sextina é a forma poética que eleva a rima não-relacionada ao estatuto de supremo cânone composicional e procura, por assim dizer, incorporar o elemento do som no próprio seio do sentido.⁴⁵

Enquanto pelos poemas de Daniel e Dante a constatação da cisão é evidenciada, colocando “o fim do poema, como última estrutura formal perceptível de um texto poético”⁴⁶, Raimbaut D'Aurenga entra como possibilidade retórica para problematizar que “se o verso se define precisamente através da possibilidade do enjambement, segue-se daí que o último verso de um poema não é um verso. Quer dizer isto que o último verso se transfunde em prosa?”⁴⁷ A pergunta fica sem resposta, entretanto no poema No sai que s'es de Raimbaut D'Aurenga, o fim do poema marca um gesto diferenciado, há ali uma indeterminação entre prosa e poesia.

Desta forma, como não produzir aqui uma nova cisão ao constatar que o último verso, não é verso, mas também não é prosa? Há o anúncio de que o poema só é poema quando a prosa o coloca em suspensão, e pressupõe, por sua vez, uma

⁴³ Augusto de Campos, em *Invenção* [São Paulo: Editora Arx, 2003], explora as ligações entre os poetas provençais, Raimbaut D'Aurenga e Arnaut Daniel, e os poetas italianos, Dante Alighieri e Guido Cavalcanti.

⁴⁴ Utilizo a tradução brasileira, nas citações: AGAMBEN, Giorgio. O fim do poema, trad. de Sérgio Alcides. *Cacto*, n.1, ago. 2002, p.143.

⁴⁵ Idem, *ibidem*, 144.

⁴⁶ Idem, *ibidem*, 144.

⁴⁷ Idem, *ibidem*, 145.

crise, a crise de vers, diria Mallarmé, no século XIX, para não dizer uma crise de nerfs, cuja homofonia dilacera o poema e faz surgir aí uma vida, o verso em sua singularidade:

O verso, acredito, esperou com deferência que o gigante que o identificava à sua mão tenaz e sempre mais firme de ferreiro, desertasse, para, então ele mesmo, romper-se. Toda a língua, adestrada pela métrica a recobrir seus talhos vitais, evade-se, segundo uma livre disjunção em milhares de elementos simples; e, indicarei, passando a assemelhar-se à multiplicidade dos gritos de uma orquestração que permanece verbal.⁴⁸

Mallarmé prevê, assim, como um profeta, como um Zarathustra, que o gesto da métrica ao desertar-se do poema, ao abandoná-lo, deixa espaço para este assumir-se como instituição própria, como instituição verbal. A mesma que Agamben põe em evidência ao jogar o foco de luz sobre o enjambement. É ele que desestabiliza a sintaxe, o ritmo, para dar espaço a crise de vers e não a crise do vers. Mallarmé como Agamben não fala em crise “do” verso, mas sim em crise “de” verso. E a opção preposicional não é insignificante, ela detona uma condição do verso, que, por sua vez, faz pensar em uma condição para a poesia. Nessa condição, a poesia não passa por uma crise, não há nela uma ruptura histórica, há sim, como prefere analisar Marcos Siscar, uma “irritação do verso, dentro do verso, e a propósito dele.”⁴⁹ Ou seja: “Crise de verso [...] é a situação do verso irritado, enervado, do verso em estado crítico. É uma função fundamental do próprio verso que, num determinado momento, tem sua história abalada internamente.”⁵⁰

2.1.2 Soleira - Galáxias

A partir desta instituição verbal chamada poema, abrimos um parêntese para o caso brasileiro, a fim de perceber como o modernismo e outras instituições poéticas inseriram uma crise de verso na poesia. Manuel Bandeira em “Poesia e

⁴⁸ MALLARMÉ, Stéphane. Crise do verso, trad. de Ana de Alencar. Inimigo rumor, n.20, São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p.151.

⁴⁹ SISCAR, Marcos. Poetas à beira de uma crise de versos. Disponível em <<http://revistamododeusar.blogspot.com/2009/04/poetas-beira-de-uma-crise-de-versos-por.html>> Acesso em: 20 mai 2009. Conferência proferida no Rio de Janeiro, novembro de 2007, durante o Seminário Internacional de Poesia Contemporânea: identidades e subjetividades em devir, organizado por Célia Pedrosa e Ida Alves.

⁵⁰ Idem, ibidem, s/p.

verso”⁵¹, em 1954, tomando os manuais de Bilac e Guimarães Passos, encontra em uma nota a explicação do francês Quitard que lhe parece convincente para determinar os “lugares” da poesia e o da prosa:

A etimologia latina das palavras ‘prosa’ e ‘verso’ claramente indica a diferença essencial da sua significação: ‘prosa’ vem do adjetivo latino prosa (subentendendo-se o substantivo oratio, discurso, oração) – oratio prosa, discurso contínuo, seguido, e respeitando a ordem gramatical direta; ‘Verso’ é derivado de versus, do verbo vertere, tornar ou voltar, - porque, uma vez esgotado um certo número de sílabas, a oração se interrompe e volta de novo ao ponto de partida, a fim de começar outra evolução silábica.⁵²

Neste sentido, teríamos aí o contínuo progressivo na prosa e a volta constante na poesia, uma “volta” que implica também oposição, embate, contraste, cujo termo versus vai encontrar na língua latina⁵³ a sua significação, como também verso carrega em si a noção de virar⁵⁴, a virada para o outro lado, o olhar curioso que vira a página, que vira o verso e que ao voltar rapidamente encontra o reverso. Todas essas possibilidades que a etimologia da palavra oferece deságuam num mesmo ponto: o verso existe na condição de se voltar, tanto porque é uma ação reflexiva em que o poema abandona o externo e se assume enquanto ser, sujeito, quanto porque é um gesto de retorno a um lugar já antes visitado, porém este lugar é habitado, por isso a volta também é sempre um encontro com o outro. Desta forma, os versos livres são abandonados pela métrica e sustentados por esse último “sinal exterior”, como diz Bandeira, que é “a volta ao ponto de partida, à margem esquerda da folha de papel”.⁵⁵

Além das definições de Bandeira, tomemos alguns versos de Galáxias de Haroldo de Campos, que, além de referenciar os mesmos nomes que Agamben cita para a compreensão do “fim do poema” - Valéry como definição de que poema vive na hesitação prolongada entre som e sentido, Dante e Daniel pelo uso do enjambement, pelo uso dos versos e das rimas, d’Aurenga pela indeterminação

⁵¹ BANDEIRA, Manuel. Poesia e verso. Seleta de prosa e verso. Org. Emanuel de Moraes. 2ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Ed. 1975. Sob o título “Definições de poesia”, uma primeira versão deste texto foi publicada em 1947, no suplemento Pensamento da América Latina, do jornal A manhã. Na ocasião o texto era um fragmento de uma conferência realizada, naquele mesmo ano, na Universidade Católica. O texto aparece depois em De poetas e de poesia, em 1954.

⁵² Idem, ibidem, p.32

⁵³ CRETELA JUNIOR, José; CINTRA, Geraldo de Uchoa. Verso. In: Dicionário latino-português. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956, p.1332.

⁵⁴ Idem, ibidem, p. 1332.

⁵⁵ BANDEIRA, Manuel. Poesia e verso. Seleta de prosa e verso. Org. Emanuel de Moraes. 2ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Ed. 1975, p.38.

entre prosa e poesia e Mallarmé com a crise de vers - dedica-se a fazer versos livres, transcribando essa mesma tradição. Pensadas como uma viagem, as Galáxias começaram a ser escritas em 1963 e chegaram ao seu fim em 1976. Versos sem título e sem página que colocam o leitor como guia dessa viagem. Abaixo teremos dois trechos, um retirado da primeira folha do livro e um outro da última:

e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso
e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa
não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo escrever
mil páginas escrever milumapáginas para acabar com a escritura para
começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura por isso
recomeço por isso arremeço por isso teço escrever sobre escrever é
o futuro do escrever sobescrevo sobescravo em milumanoites miluma-
páginas ou uma página em uma noite que é o mesmo noites e páginas
mesmam ensimesmam onde o fim é o comêço onde escrever sobre o escrever
é não escrever sobre não escrever e por isso começo descomeço pelo
descomêço desconheço e me teço um livro onde tudo seja fortuito e
forçoso um livro onde tudo seja não esteja seja um umbigodomundolivro
um umbigodomundolivro um livro de viagem onde a viagem seja o livro
o ser livro é a viagem por isso começo pois a viagem é o começo
e volto e revolto pois na volta recomeço reconheço remeço um livro
[...]⁵⁶

fecho encerro reverbero aqui me fino aqui me zero não canto não conto
não quero anoiteço desprimavero me libro enfim neste livro neste vôo
me revôo mosca e aranha mina e minério corda acorde psaltério musa
nãomaisnãomais que destempero joguei limpo joguei a sério nesta sêde
me desaltero me descomeço me encerro no fim do mundo o livro fina o
fundo o fim o livro a sina não fica traço nem seqüela jogo de dama ou
de amarela cabracega jogo da velha o livro acaba o mundo fina o amor
despluma e tremulina a mão se move a mesa vira verdade é o mesmo que
mentira ficção fiação tesoura e lira que a mente toda se ensafira e
madriperla e desatina cantando o pássaro por dentro por onde o canto
dele afina a sua lâmina mais língua enquanto a língua mais lamina
aqui me largo foz e voz ponto sem nó contrapelo onde cantei já não
canto onde é verão faço inverno viagem tornaviagem passand'além
[...]⁵⁷

Ao interrompermos a viagem verbal e inserirmos as reticências anunciamos a continuação do poema, há algo que vem que só é percebido pela cisão do verso, no mesmo gesto, porém, delimitamos um fim no momento exato em que o poema voltaria a ganhar força, no momento, não só que ele volta ao verso que o antecede, como também ao verso inicial da página. Coloca-se aí uma suspensão sintática para dar força à corporificação da palavra. Em Galáxias esse corte já é elemento composicional do poema, já está contido na viagem verbal que carrega em si um fim, mas não se encerra, é uma parada obrigatória para um recomeço (“e começo

⁵⁶ CAMPOS, Haroldo de. Galáxias. São Paulo: Editora 34, 2004.

⁵⁷ Idem, ibidem.

aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso”, primeiro verso; “e volto e revolto pois na volta recomeço reconheço remeço um livro”, décimo quinto verso, da primeira folha não somente no verso, mas em cada palavra, em cada morfologia (“viagem tornaviagem passand’além”, décimo terceiro verso, da primeira folha). A palavra é em Galáxias esse universo constelacional que carrega em si os sons, os sentidos, as formas de vida, ela é o “ouriço”, diriam Jacques Derrida e Mário de Andrade. Assim, o poema centra-se na palavra não no verso, centra-se nas linhas de força entre morfologia e sintaxe, entre som e forma, não entre semântica e semiótica, entre som e sentido. Em resumo, para Agamben a força está na sintaxe desarticulada pela lei da métrica, para Haroldo a força está na forma de vida articuladamente desarticulada da palavra. Raúl Antelo argumenta que no “universo galáctico, portanto, a palavra – esse cadavrescrito – faz assim sintoma: ela cai e precipita, em suma, um saber a respeito de corpos e linguagens. Galáxias é justamente isso: uma interferência nos circuitos corriqueiros de subjetivação. Um dispositivo.”⁵⁸

Na viagem etnográfica e verbal de O Turista aprendiz, Mário de Andrade também se depara com o ouriço da prosa na flor da poesia: “Tempo chegado, o botão chofra também fora d’água. É um ouriço espinhento que nem inseto pousa. E assim cresce e arredonda, esperando a manhã de ser flor.”⁵⁹ O ouriço, que acima associamos às Galáxias e à poesia de Mário de Andrade, é também apresentado por Derrida – que tecera observações generosas a respeito de Haroldo de Campos⁶⁰ – como resposta para *Cos’è la poesia?*⁶¹. Derrida toca num ponto em que a cesura pensada por Agamben ganhará força. Para o pensador franco-argelino a questão central está entre poesia e filosofia, ou entre pensamento e filosofia como coisas

⁵⁸ ANTELO, Raúl. Haroldo de Campos y la armonía hermética. Punto de Vista, n. 90, Buenos Aires, mar. 2008.

⁵⁹ ANDRADE, Mário de. Vitória-régia (7 de junho). In: O turista aprendiz. São Paulo: Duas Cidades; Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, p.86. Texto antecipado pela revista Verde, maio de 1929.

⁶⁰ DERRIDA, Jacques. Cada vez, quer dizer, e no entanto, Haroldo.... Trad. Leda Tenório da Motta. In: Homenagem a Haroldo de Campos. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1996. p. 12-14. Diz Derrida em uma das passagens: “E, no entanto, tudo o que pôde significar a lei, também o desejo, a urgência mais aventureira e mais audaciosa para mim, na ordem do pensamento, da escritura, da poesia – única fonte –, no horizonte da literatura e, antes de mais nada, na intimidade da língua das línguas, cada vez, tantas línguas em toda língua, sei que Haroldo terá tido acesso a ela, como eu antes de mim, melhor que eu. Quer dizer que ele me esperava, no entanto, já, do outro lado, chegado antes de mim, o primeiro, na outra margem” (p.12).

⁶¹ DERRIDA, Jacques. *Che cos’è la poesia?* Trad. de Fernando Scheibe. Disponível em <www.centopeia.net/traducoes> Acesso em: 20 jan. 2008. *Che cos’è la poesia?* foi publicado inicialmente na revista italiana Poesia, em 1988, e recolhido, em 1992, no volume *Points de suspension*. As traduções, independente da língua, mantêm o título original em italiano.

distintas. A poesia como o ouriço, o ouriço de Alice no país das maravilhas, lembrará o mesmo Derrida, o ouriço como metáfora, imagem, ser, figura, assume-se enquanto tal para dizer que se “o pensamento do animal, se pensamento houver, cabe à poesia, eis aí uma tese, e é disso que a filosofia, por essência, teve de se privar. É a diferença entre um saber filosófico e um pensamento poético⁶².

Derrida separa, assume a cisão, ponto a partir do qual Agamben começa a sua discussão. Não necessariamente condena a posição de Derrida, ele a impulsiona na direção de pensar a coisa mesma da linguagem, da poesia como um instituto que precisa de um outro, novamente poderia se pensar que para o ouriço se fechar, algo ou alguém precisa tocá-lo, um dispositivo precisa ser acionado. Para Derrida a poesia é “o animal lançado sobre a rota, absoluto, solitário, enrolado em bola, ao pé de si. Ele pode se fazer esmagar, justamente e por isso mesmo, o ouriço, istrate”⁶³. É necessário lembrar que Agamben dedica o texto *La cosa stessa*, de 1984, a Derrida, a categoria de origem platônica, título do texto, o objeto em si da linguagem, a própria linguagem, o pensamento⁶⁴, nos leva a um mestre comum entre os dois: Martin Heidegger, mas também nos leva a um contraponto: a linguagem, a coisa mesma, para Agamben, encontra na linguística de Benveniste a sua base de articulação - a linguagem é própria do sujeito, o ser de enunciação -, para Derrida ela encontra sua densidade em Saussure - a linguagem também é externa ao sujeito. No entanto, o que há em comum entre Agamben e Derrida é que ao se perguntarem o que é a poesia (?) eles vêem nascer a prosa, vêem nascer o traço e a assinatura. Termos trabalhados por Agamben em “*Pardes, la scrittura della potenza*”⁶⁵, de 1990, e *Signatura rerum*⁶⁶, de 2008, nos quais discute a presença de Derrida nas articulações do *experimentum linguae*, na experiência da poesia, na experiência da filosofia.

⁶² DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Trad. de Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002, p.22.

⁶³ DERRIDA, Jacques. *Che cos'è la poesia?* Trad. de Fernando Scheibe. Disponível em <www.centopeia.net/traducoes> Acesso em: 20 jan. 2008.

⁶⁴ Jean-Luc Nancy dirá que “no coração do pensamento, há alguma coisa que desafia toda apropriação do pensamento (por exemplo, sua apropriação como ‘conceito’, ou como ‘idéia’, ou inclusive ‘filosofia’ como meditação’ ou... como ‘pensamento’ mesmo). Esta coisa não é outra coisa que a imobilidade imanente do fato de que aí há coisas. (Há mais coisas na terra e no céu, Horácio, do que sonha a vossa filosofia...) Aí há coisas, e seu “aí há” [il y a] da lugar a esta outra coisa todavia, que é o pensamento, o memorial suplementar da coisa imemorial.” [NANCY, Jean-Luc. *El corazón de las cosas*. In: *Un pensamiento finito*. Trad. de Juan Carlos Moreno Romo. Barcelona: Anthropos Editorial, 2002, p.157.]

⁶⁵ AGAMBEN, Giorgio. *Pardes – la scrittura della potenza*. In: *La potenza del pensiero*. Vicenza: Neri Pozza, 2005, p.345-363.

⁶⁶ AGAMBEN, Giorgio. *Signatura rerum*. Sul metodo. Turim: Bollati Boringhieri, 2008.

Voltando ao “Fim do poema”, Susana Scramim nos esclarece que o livro *Galáxias* demonstra que “o fim do poema não significa a banalidade da prosa e tampouco o excesso de tensão e de pensamento” acrescentando, em seguida, “e menos ainda que ‘a poesia deve-se propriamente filosofá-la’, conforme Giorgio Agamben diz ao parafrasear Wittgenstein. A poesia há que se conhecê-la, pois o que resta depois do verso é a Hybris do mínimo que resta”.⁶⁷ Antes de Agamben chegar à conclusão discutida por Scramim, ele anuncia em “O fim do poema” que:

Tudo se complica com o fato de não haver no poema, a pretexto de exatidão, duas séries ou duas linhas de fuga em paralelo, mas só uma, percorrida ao mesmo tempo pela corrente semântica e pela corrente semiótica; e, entre os dois fluxos, a brusca parada que a *mechané* poética se aplica tão obstinadamente a manter. (O som e o sentido não são duas substâncias, mas duas intensidades, dois tónoi da única substância lingüística). O poema é como o catechon da epístola de Paulo aos Tessalonicenses (II,2, 2-8): algo que freia e retarda o advento do Messias, portanto daquele que, cumprindo o tempo da poesia e unificando os dois éones, destruiria a máquina poética precipitando-a no silêncio. Mas qual seria o fim dessa conspiração teológica sobre a linguagem? Por que tanta obstinação em manter a qualquer custo um contraste capaz de garantir o espaço do poema só ao preço de lhe negar qualquer possibilidade de um acordo durável entre o som e o sentido?⁶⁸

Assim para Agamben, o poema é um modelo de operação que consiste em tornar inoperantes todas as obras humanas e divinas.⁶⁹

2.1.3 “A senhora pode dizer isto?”

A pergunta levantada por Agamben centra-se na aporia da impossibilidade da resposta, a única possibilidade do poema: carregar-se de silêncio no momento exato em que a palavra surge, ou ainda carregar-se de palavra quando o pensamento é a possibilidade que vem. Em resumo, o poema é carregado de tempo.⁷⁰ O poema tem a necessidade da aporia para se constituir enquanto tal, para se constituir não como identidade poética, não como instituição, mas sim

⁶⁷ SCRAMIM, Susana. A exceção e o excesso, *Outra travessia*, n.05, Florianópolis: Programa de Pós-graduação em Literatura, 2º semestre de 2005, p.174.

⁶⁸ AGAMBEN, Giorgio. O fim do poema, *Op. cit.*, p.146-147.

⁶⁹ AGAMBEN, Giorgio. *Il regno e la gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo*. Vicenza: 2007, p. 274.

⁷⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Che cos'è il contemporaneo?* Roma: Nottetempo, 2008.

enquanto articulação latente impregnada de força, que precisa de um gesto lingüístico, precisa de um dispositivo, para estar em movimento. A figura do poeta é a possibilidade do tempo, já que como diz Agamben: “O poeta, enquanto contemporâneo, é esta fratura, é o que impede o tempo de compor-se e, ao mesmo tempo é o sangue que deve emergir dessa ruptura”.⁷¹

Mas o que é o pensamento? Por que ele está tão próximo ao “Fim do poema”? O pensamento que está ligado à instauração do vazio, é também o elemento que freia o impulso métrico do verso, ele é a cesura do verso⁷², o fim do pensamento e o fim do poema possuem uma relação íntima, uma relação em que a linguagem encontra e desencontra o seu lugar, é uma dimora móvel, que só pode existir pela parada, mas que só pode ser habitada pelo movimento. Pensamento não é idéia, concordará Agamben em “O fim do pensamento”. Desta forma, se num primeiro momento a categoria “pensamento” está ligada às atribuições da filosofia, ela encontra no “campo” da linguagem o seu espaço de articulação, não somente como um segundo momento, mas como seu agio, ou seja, o lugar no qual pode mover-se. A linguagem é o ponto de toque entre filosofia e poesia: porque a filosofia como a poesia é essencialmente uma experiência da linguagem, antes uma experiência da linguagem como tal, aquilo que está em questão no homem pelo simples fato de falar, o lugar no qual se situa o sujeito que fala deve ser extremamente claro.

Publicado na França em 1982, como suplemento do *Nouveau Commerce*, “O fim do pensamento”⁷³ carrega na alegoria a concepção da linguagem como constituinte do sujeito, numa junção entre semiótica e semântica; carrega no tom poético para falar de filosofia, o que exemplifica as considerações finais de “O fim da poesia”, já lembradas aqui por Susana Scramim, quando a partir das palavras de Wittgenstein diz que “[...]a ‘filosofia deve-se apenas propriamente poetá-la’ [...] Quanto à poesia, pode-se dizer, ao contrário, que está ameaçada por um excesso de tensão e de pensamento. Ou, talvez, parafraseando Wittgenstein, que a ‘a poesia deve-se apenas propriamente filosofá-la’.”

Que pensamento é esse que ameaça a poesia? Ao romper o silêncio, o homem cai, por um lado, na angústia – na origem da palavra pensamento está esse estado

⁷¹ Idem, *ibidem*, p.11.

⁷² AGAMBEN, Giorgio. Idea de la cesura. In: Idea de la prosa. Trad. de Laura Silvani. Barcelona: Ediciones Península, 1989, p.25. A primeira edição italiana deste livro é de 1985.

⁷³ AGAMBEN, Giorgio. La fine del pensiero. Trad. de Gérard Macé. Paris, 1982 [Suplemento n. 53/54 de *Nouveau Commerce*].

Utiliza-se nas citações a tradução brasileira: O Fim do Pensamento. Trad. de Alberto Pucheu. Terceira Margem, Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, UFRJ, ano VIII, n.11, 2004.

de “ímpeto ansioso, que se encontra ainda na expressão familiar *stare in pensiero* (estar atormentado)” – por outro, possibilita estar suspenso, palavra que tem origem no verbo latino *pendere*, do qual deriva a palavra nas línguas românicas.⁷⁴ Assim a angústia e o estar em suspenso levam o homem a buscar a voz na linguagem, uma busca que é o próprio estado do pensamento. O pensamento não pode se concretizar na palavra, por isso o único estado possível para a palavra é o silêncio. Ou ainda, se a procura da voz na linguagem é o pensamento, este chega ao seu fim quando se transforma em palavra. O fim do pensamento se dá quando o homem transforma-o em palavra na linguagem. Neste sentido, como diz Agamben, a voz humana deixa de pertencer ao homem no momento em que se inscreve na letra, daí que a linguagem seja sempre ‘letra morta’, que a linguagem tenha lugar “no não lugar da voz.”

Com uma ida ao prefácio de *Estâncias*⁷⁵, teremos algumas noções sobre a idéia de lugar como não lugar. Respondendo à pergunta de Platão (onde está capricervo, onde está a esfinge?) Agamben dirá: Ainda devemos habituar-nos a pensar o “lugar” não como algo espacial, mas como algo mais originário que o espaço; talvez, de acordo com a sugestão de Platão, como pura diferença, a que corresponde o poder fazer com que “algo que não é, de certa maneira seja, e aquilo que é, por sua vez, de algum modo, não seja”. Neste sentido, o lugar é o não lugar, e o não lugar é o lugar. O próprio título do livro, *estâncias*, é uma referência a lugar. Coloquialmente como as partes da casa, os quartos, mas dentro da poesia como estrofe de uma canção, ou como oitava de uma composição poética.

A conclusão a que chega Agamben em “O fim do pensamento” é a de que “a linguagem, portanto, é a nossa voz, a nossa linguagem. Como tu agora falas – eis ética.” A mesma ética que permite responder à pergunta: “A senhora pode dizer isso?” e ouvir a resposta: “Sim, eu posso”. A ética que é a potência, a Potência do pensamento⁷⁶, conferência proferida em Lisboa, 1987, e agrupada na coletânea *La potenza del pensiero*, em 2005. A única pergunta feita à poeta Anna Achmatova⁷⁷, quando buscava, entre tantas mães, notícias de seu filho em frente à prisão de

⁷⁴ Idem, *ibidem*.

⁷⁵ AGAMBEN, Giorgio. Prefácio. In: *Estâncias – A palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p.15. Em italiano há duas edições para o segundo livro de Agamben: uma de 1977 e outra de 2006, ambas pela Einaudi.

⁷⁶ AGAMBEN, Giorgio. A potência do pensamento. Tradução de Carolina Pizzolo Torquato. Rev. Dep. Psicol.,UFF., Niterói, v.18, n.1, 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-80232006000100002&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 15 dez. 2006. [Texto extraído da coletânea *La potenza del pensiero*, 2005]

⁷⁷ Idem, *ibidem*.

Leningrado, por uma das mães que a reconhece como poeta, foi: “A senhora pode dizer isto?” e ela sem saber o porquê responde: “Sim, eu posso”, coloca em questão, pela ação de perguntar, a faculdade, o saber fazer; mas a resposta da poeta não responde a esta demanda, responde à condição de estar em jogo, como a experiência da potência.

A potência nem sempre precisa do ato, dirá Agamben, via as considerações de Aristóteles, por isso a resposta de Ana, eu posso, vislumbra ao mesmo tempo duas situações: tenho a faculdade para isso, porém posso ou não fazer. Decido sim, decido não. Eis a ética, que novamente põe uma cisão. O pensamento carrega a possibilidade do poder sim e do poder não. Como a potência passa ao ato, se toda potência já é sempre potência de não passar ao ato? E como podemos pensar o ato da potência de-não-ser? A resposta direta nos conduz à conclusão anunciada no final de “Potência do pensamento”: o pensamento do pensamento, a potência, é “a doação extrema da potência a si mesma, a figura completa da potência do pensamento.”⁷⁸

Sabrina Sedlmayer ao discutir a presença da potência e do ato aristotélicos em Agamben dirá que:

O que Aristóteles buscava era tentar entender como o pensamento passa ao ato. No entanto, constata Agamben, essa tabua rasa aristotélica, ou melhor, essa rasura tabulae serviu, sim, para demonstrar como o espírito é pura potência; e a metáfora da tábua de escrever sobre a qual nada ainda foi escrito serviu para representar a forma de existir uma pura potência. Devemos apreender aqui a noção aristotélica de que toda possibilidade é também potência do não.⁷⁹

Dáí se entende a resposta da poeta, que ao responder “sim, eu posso”, coloca a possibilidade de outra resposta “eu posso não”. A poesia, como um Bartleby, é a potência condicional do não, do não da prosa, do ouriço, dos espinhos da flor, dos versos livres, das voltas na margem esquerda da página. A potência da poesia é o lugar das categorias, que, conforme o movimento dado pelo tempo, carregam em si os antagonismos de uma possibilidade: o sim e o não. O momento em que a parada acontece é o momento da saída do campo da indecibilidade, para usar um termo tão caro a Derrida, é o momento da chegada a uma ética.

⁷⁸ Idem, *ibidem*, p.28.

⁷⁹ SEDLMAYER, Sabrina. Recados de vida, cartas sem destinatário: Bartleby e Companhia. In: SEDLMAYER, Sabrina; GUIMARÃES, César; OTTE, Georg (orgs.). O comum e a experiência da linguagem. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p.19.

2.2 O que é o dispositivo?

A necessidade de montar as categorias por duplas “polarmente conjugadas” carrega em si a existência de um hiato, que será constantemente colocado à prova pelo contágio da profanação. A partir de um termo ligado à tradição teológica, que implica a condição de estar fora do templo, mas nem por isso longe dele, (pro - “diante de” + fanum- “lugar consagrado aos deuses, templo”), Agamben vê nessa condição a maneira de restituir aquilo que era do sacro ou do religioso ao livre uso comum dos homens⁸⁰, ao uso político, ou ainda, biopolítico, desativando os dispositivos do poder e restituindo os espaços que eles haviam confiscado⁸¹. Ou seja, a coisa mesma⁸² que a religião separou pode ser tocada a partir de um dispositivo que acione um contato, tornando, desta forma, o dispositivo foucaultiano o próprio gesto profanador de Agamben. Isso talvez explique porque o texto “Elogio da profanação” se transforme em outro, “O que é um dispositivo?”.⁸³ Desse modo, “o conceito de profanação seria [...] um contrapositivo que devolveria ao comum aquilo que o sacrifício havia separado e dividido.”⁸⁴

Nesse sentido, considerando que na montagem das categorias históricas e linguísticas o essencial é o tempo, que, ao ser tomado por uma rachadura no fluxo contínuo da história, se vê imerso numa soleira, num dentro-fora do próprio evento que o constitui, veremos como a profanação se monta nesse mesmo movimento do tempo. Desta forma, é necessário pensar o que permeia a profanação, o que permite o contágio da teologia e da vida humana no gesto agambeniano? Ou ainda, por que

⁸⁰ AGAMBEN, Giorgio. Elogio della profanazione. In: Profanazioni. Roma: Nottetempo, 2005, p.83.

Tradução brasileira: Profanações. Trad. de Selvino Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

⁸¹ Idem, Ibidem, p. 88.

⁸² AGAMBEN, Giorgio. La cosa stessa. In: DALMASSO, Gianfranco (org.). Di-segno: la giustizia nel discorso. Milano: Jaca Book spa, 1984, p.1-12. (Republicado em Potenza del pensiero, em 2005).

⁸³ O texto “Elogio della profanazione”, publicado na Itália em 2005, junto aos curtos ensaios de Profanazioni [Boitempo, 2007], é apresentado quase na íntegra, numa das conferências proferidas por Giorgio Agamben na sua passagem pelo Brasil em 2005, como “Che cos’è um dispositivo?”. Texto traduzido para o português e publicado, no ano seguinte, pela revista Outra Travessia. Posterior à publicação brasileira, sai na Itália, em 2006, pela editora Nottetempo o mesmo texto com algumas alterações, como o mesmo título “Che cos’è um dispositivo?”.

⁸⁴ Idem, ibidem, p.21.

aquilo que é próprio da imagem é do político, aquilo que é da estética é da ética, aquilo que é do homem é do divino, aquilo que é da linguagem é do silêncio, aquilo que é de Benjamin é de Foucault, aquilo que é de Bataille é de Schmitt, aquilo que é de Bergamin é de Warburg e vice-versa.

Em 1987, Agamben publica “Bataille e il paradosso della sovranità”⁸⁵. Neste texto, discute a herança teórica do pensamento de Bataille e a desenvolve em direção a uma teoria da comunidade, ou seja, estão em questão Nancy, com *La communauté desoeuvrée*, e Blanchot, com *La communauté inavouable*, para pensar uma comunidade negativa, uma comunidade do não-comum. Uma comunità che viene é a conclusão a que chega Agamben. Como diz Antelo:

La comunità não quer dizer a comunidade e muito menos o comunismo, o comunitarismo. Che viene não quer dizer futura. Quer dizer inoperante e decreativa. Impolítica. Que está sempre chegando no meio de uma coletividade e é, justamente, porque nunca acaba de chegar, que ela resiste ao coletivo e até mesmo ao indivíduo. Chega ao limite: mais ainda, ela é o limite que se delimita.⁸⁶

Entretanto, a comunidade montada a partir de Bataille-Nancy-Blanchot-Agamben irá questionar o pertencer ao não-comum, através de conceitos como o da soberania. E é nesse ponto que o filósofo italiano se opõe a Bataille. Reclama que a soberania colocada, pelo autor de *Expérience intérieure*, como experiência do êxtase não dá conta de pensá-la como experiência política. Para justificar tal afirmativa, Agamben irá utilizar pela primeira vez a sua já clássica referência a Carl Schmitt, em relação ao paradoxo da soberania. Mais do que deixar de lado um texto, Agamben indica o seu corte em relação a Bataille, inclusive no título de uma das partes de *Homo sacer* I o nome Bataille é retirado. Lê-se somente: “O paradoxo da

⁸⁵ Giorgio Agamben profere esta fala durante o seminário sobre Georges Bataille, realizado na Itália, no início de 1986 e organizado pelo Centro Cultural francês de Roma, sob a curadoria de Jacqueline Risset com a colaboração de Marina Galletti e Annamaria Laserra. Além de Agamben também participa, entre outros nomes, Georges Didi-Huberman, com “L’immagine aperta”. O evento resulta na publicação, em 1987, do livro *Georges Bataille: il politico e il sacro* [AGAMBEN, Giorgio. *Bataille e il paradosso della sovranità*. In RISSET, Jacqueline. *Georges Bataille: il politico e il sacro*. Napoli: Liguori, 1987, p.115-119. (Contribuição na terceira parte: “Una impresa temeraria: Il ‘Collège de sociologie’). Em 2005, o texto foi publicado no Brasil, na revista *Outra Travessia*, número dedicado a Georges Bataille e Giorgio Agamben [Bataille e o paradoxo da soberania. Trad. de Nilcéia Valdatti. *Outra Travessia*. Florianópolis, n. 5, 2005, p.91-94.]

⁸⁶ ANTELO, Raúl. La comunità che viene. Ontologia da potência. In: SEDLMAYER, Sabrina; GUIMARÃES, César; OTTE, Georg (Orgs.). *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p.29.

soberania”. Mais adiante no mesmo livro a explicação do rompimento com o pensamento batalliano; justamente uma reelaboração do trabalho de 1987:

Se é mérito de Bataille ter trazido novamente, ainda que inconscientemente, à luz o nexos entre vida nua e soberania, a vida para ele permanece inteiramente enfeitada no círculo ambíguo do sacro. Por aquele caminho não era possível outra coisa além da repetição, real ou farsesca, do bando soberano e se compreende que Benjamin tenha podido estigmatizar (segundo testemunho de Kossowski) a pesquisa do grupo de Acéphale com a fórmula peremptória: Vous travaillez pour le fascisme.⁸⁷

Agamben questiona, desta forma, como Bataille e seus amigos acéfalos não perceberam que enquanto eles estavam discutindo o sacro, o êxtase, e fazendo disso uma “maneira de vida”, essa mesma vida era colocada em jogo numa guerra de corpos através da experiência do holocausto, durante a Segunda Guerra Mundial. Em *L'aperto*, de 2002, essa constatação fica evidenciada, quando numa referência ao mestre Kójeve e ao aluno Bataille, Agamben sugere que

O contraste entre Bataille e Kojève concerne exatamente naquele ‘resto’ que sobrevive à morte do homem transformado em animal no fim da história. O que o aluno – que era na verdade cinco anos mais velho que o mestre – não podia aceitar sem algum custo era que a ‘arte, o amor, o jogo’, como também o riso, o êxtase, o luxo (que, revestidos de uma aura de excepcionalidade, estivessem no centro das preocupações da Acéphale e, dois anos depois, do Collège de Sociologie), cessassem de ser sobre-humanos, negativos e sacros para serem simplesmente restituídos a práxis animal.⁸⁸

Se, por um lado, Agamben questiona como Bataille abandonou a política na sua experiência transgressiva, por outro, ele parece não querer dar continuidade aos estilhaços de sua própria relação com o grupo do qual participou ainda nos 1960, quando era um jovem estudante de direito em Roma, ao menos no que se refere a Bataille. Naquela época participava de encontros com intelectuais, artistas, poetas que agitavam as estruturas da cultura italiana, dentre os quais a poeta alemã Ingeborg Bachmann e o tão cheio de denominações e tão inclassificável Pier Paolo Pasolini⁸⁹. Pela primeira foi apresentado ao pensamento de Heidegger, pelo

⁸⁷ AGAMBEN, Giorgio. *Limiar*. In: *Homo sacer I – o poder soberano e a vida nua*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 120.

⁸⁸ AGAMBEN, Giorgio. *Acefalo*. In: *L'aperto. L'uomo e l'animale*. Turim: Bollati Boringhieri, 2002, p.13-14.

⁸⁹ Na primeira metade da década de 60, o jovem Agamben se aproxima de Pier Paolo Pasolini, Elza Morante, Alberto Moravia, Ingeborg Bachmann. Por conta disso, chega a ser dirigido por Pasolini, no papel do evangelista Felipe, no filme *Il Vangelo Secondo Matteo*, de

segundo, às leituras de Bataille. No entanto, Agamben prefere assumir que, junto com Heidegger, Benjamin foi o grande mestre daquela época; um transformado em antídoto para o outro. Na verdade, Bataille torna-se para Agamben o dispositivo que coloca em movimento o sacro, a política, a biopolítica, a animalidade, ou ainda, é com o transgressor Bataille que Agamben alimenta a profanação.

O sacro, a política, a biopolítica, a animalidade que afastam, ao mesmo tempo em que aproximam Agamben de Bataille, levam a outro texto: “*Se. L’assoluto e l’Ereignis”⁹⁰, publicado em 1982, no mesmo ano de *Il linguaggio e la morte*, e reunido também em *La potenza del pensiero*. Neste texto, o mestre Agamben

1964, o mesmo filme que tem Elza Morante como assistente de direção, quando também se encanta por Sandro Penna, poeta admirado por Pasolini, que Agamben analisará em *Idea della prosa*.

Também se torna colaborador freqüente de *Nuovi argomenti*, revista dirigida por Pasolini, Morante e Moravia. Além desta, escreve seus primeiros artigos para outras duas revistas romanas: *Futuro e Tempo presente*. É com esses jovens, intelectuais, poetas, artistas, leitores de Bataille e Heidegger, por exemplo, que Agamben se insere na poesia, na filosofia, no cinema, na literatura. A jovem alemã Bachmann, que em 1950 defende tese sobre Heidegger, merece tempos depois homenagem em dois belos textos: a apresentação de *Quel che ho visto e udito a Roma*, para a edição de 2002; e o prefácio da tradução italiana de *In cerca di frase vere*, de 1989. Além do convívio com esses jovens que escolheram Roma para viver, Agamben, nessa mesma época, começa a circular fora do espaço italiano. Inicialmente, entre 1966 e 1968 como aluno de Martin Heidegger, nos seminários sobre Heráclito e Hegel, em Le Thor. Heidegger que é descrito da seguinte forma:

“Em Le Thor, Heidegger realizava seu seminário em um jardim sob a sombra de umas árvores frondosas. Em algumas ocasiões, em troca, saíamos do vilarejo, caminhando em direção a Thouzou ou se fazia Rebanquet, e então o seminário acontecia em frente a uma cabana perdida no meio das oliveiras. Um dia quando o seminário chegava ao fim e os alunos o assediavam com perguntas, o filósofo contestou: ‘Vocês podem ver o meu limite, eu não posso’. Anos antes ele havia escrito que a grandeza de um pensador se mede pela fidelidade pelo próprio limite interno, e que não conhecer este limite – e não conhecê-lo por sua proximidade ao indecível – é o presente secreto que o ser, raras vezes, pode se dar.” [AGAMBEN, Giorgio. *Idea de la prosa*. In: *Idea de la prosa*. Tradução de Laura Silvani. Barcelona: Ediciones Península, 1989, p.42]

O primeiro, dedicado a Heráclito, teve duração de um mês no ano de 1966. Eram cinco os participantes, dentre os quais: Jean Beaufret, um dos responsáveis por introduzir o pensamento heideggeriano na França, o poeta e filósofo francês René Char, mais dois alunos de Beaufret e Giorgio Agamben, que durante aquele período ficavam hospedados no mesmo hotel numa convivência cotidiana. O segundo, centrado em Hegel, acontece no ano de 1968, no mesmo lugar e no mesmo formato, porém com um número maior de participantes, 12. Dois anos depois, após o segundo seminário, Agamben sistematiza os seus estudos sobre o pensamento hegeliano em seu primeiro livro *L'uomo senza contenuto*. Cláudio Oliveira, para quem Agamben participou de três seminários não dois, afirma que os relatórios dos seminários foram redigidos por Beaufret e publicados em HEIDEGGER, Martin. *Questions IV*. Trad. de Jean Beaufret et. al. Paris: Gallimard, 1976. [OLIVEIRA, Claudio. “A linguagem e a morte”. In: PUCHEU, Alberto. *Nove abraços no inapreensível*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, FAPERJ, 2008, p. 112]

⁹⁰ AGAMBEN, Giorgio. “*Se. L’assoluto e l’Ereignis”. *Aut aut*, Milão, n.187/188, janeiro/abril 1982, p.39-58. O número duplo da revista *Aut aut*, abre com uma tradução do texto do último Heidegger, “Identidade e diferença”, seguida pelo texto de Agamben e um outro de Massimo di Carolis, “Destino e grammatica. Il rapporto fra il linguaggio e la morte nel pensiero di Heidegger”, que nasceu, como diz Carolis, em estreita comunidade de pensamento, em um seminário com Giorgio Agamben e um pequeno grupo de amigos sobre *Il linguaggio e la morte*, que se desenvolveu em Roma do inverno de 1979 ao verão de 1980.

explora, em princípio, filologicamente, o uso do reflexivo *se como aquilo que torna o homem, ao mesmo tempo, sujeito e objeto, elemento que o leva a outros dois termos: absoluto, o próprio do se, e Ereignis, acontecimento, para, a partir deles, perceber o contraponto entre o pensamento de Hegel e o de Heidegger, nomes centrais nas discussões de Agamben na época, e, ao final, demonstrar como estes termos, em especial o *se, se diferenciam da noção de sacer.

O *se, o próprio do homem, não é um indizível, um sacer que deve permanecer não dito em cada práxis e em cada palavra humana. Ele não é nem mesmo, segundo o pathos do niilismo contemporâneo, um nada, cuja anulação [nullità] funda a arbitrariedade e a violência do fazer social. Mais precisamente ele é a mesma práxis social transformada, ao fim, em transparente a si mesma.⁹¹

Aquilo que é próprio do *se, o absoluto, leva a um outro acontecimento, outro Ereignis. De 1982 a 1996, de Hegel e Heidegger a Deleuze e Foucault, da linguagem à vida, chega-se ao texto “L'immanenza assoluta”⁹² e a um novo conceito, pasearse. A relação entre os três termos, se, absoluto, Ereignis, se consolida no verbo reflexivo ativo ladino pasearse, retirado por Agamben de Spinoza, no *Compendium grammatices linguae hebraeae*.

Como equivalente de uma causa imanente, isto é, de uma ação referida ao mesmo agente, o termo ladino é particularmente feliz. Ele apresenta, com efeito, uma ação em que agente e paciente entraram em um limiar de absoluta indistinção: o passeio como ‘passear a si’.⁹³

Se a causa imanente, de fundo deleuzina, leva a uma soleira [limiar] de indistinção entre agente e paciente, que coloca “o passeio como passear-se”, o plano de imanência se constitui pela virtualidade, ou seja, por neutralizar e por permitir que agente e paciente transitem um no outro. Daí se explica a própria idéia de vida enquanto bios e zoé, ou de linguagem, enquanto a coisa mesma, enquanto voz natural e voz articulada. A soleira de absoluta indistinção do pasearse e do *se vai encontrar “lugar” na fronteira, no limite lido em “José Bergamin”⁹⁴, de 1972, ensaio escrito para a primeira edição da tradução para o italiano do livro *Decadenza dell'analfabetismo*, pela marginal editora Rusconi. Nele Agamben constrói Bergamin

⁹¹ Idem, *Ibidem*, p. 56-57

⁹² AGAMBEN, Giorgio. A imanência absoluta. Trad. Cláudio William Veloso. In: Gilles Deleuze: uma vida filosófica. São Paulo: Editora 34, 2000, p.169-192. [No original italiano: “L'immanenza assoluta”. *Aut aut*. Milão, n.276, novembro/dezembro 1996, p. 39-57. O texto foi republicado na Itália, em 2005, na coletânea de textos *La potenza del pensiero*. Vicenza: Neri Pozza, 2005, p.377-405].

⁹³ Idem, *Ibidem*, p.186.

⁹⁴ AGAMBEN, Giorgio. José Bergamin. In: BERGAMIN, José. *Decadenza dell'analfabetismo*. Trad. it. Lucio D'Arcangelo. Milano: Bompiani, 2000 (1972), p.7-29.

sob o signo da fronteira: o teatro do século de ouro espanhol e o romantismo alemão; a mortificação e a autotrancendência da “situação crítica”; o enciclopédico (analfabetismo) e o cientificismo.

O objeto da crítica (e também o seu ponto de coincidência com a poesia) é de fato, para Bergamin, a ‘situação crítica da obra’, no duplice sentido, o de mortificação e de autotrancendência. Isto explica a existência com a qual ele volta sobre o conceito de limite, de ‘fronteira’ da obra de arte [De la naturaleza y figuración fronteriza de la poesía é o subtítulo de uma das obras críticas mais importantes, *Beltenebros*, e *Fronteras Infernales de la Poesía* é o título de uma reunião de ensaios de 1959] que fornece em um certo sentido o eixo de seu pensamento crítico: a obra de arte é com efeito verdadeiramente a si mesma (se ensimisma, diz Bergamin) só quando toma consciência dos seus limites; mas o limite não é aqui simplesmente aquilo que a individualiza e separa, mas também aquilo que abre e sinaliza além dela; é, na verdade, segundo a lúcida fórmula de Bergamin, ‘geradora de transcendência’. A relação crítica autêntica com a obra de arte é então o que a reconduz sempre a este limite essencial, em que ela nega e ao mesmo tempo transgride a si mesma, se ensimisma no momento mesmo em que sai de si.⁹⁵

O que ainda Agamben não nomeava de soglia, mas sim como limite, fronteira, é a tarefa fantasmagórica da crítica. O se ensimesma, ou ainda, o pasearse, que vão encontrar na língua espanhola o seu uso contemporâneo, mais o *se, salvo as operações de uso - o primeiro para ler a tarefa crítica de Bergamin, o segundo para ler o pensamento de Heidegger em relação a Hegel, e o terceiro, para pensar a questão da vida em Deleuze e Foucault - em certo sentido, mantêm uma matriz na dialética hegeliana, deslocando-a, na medida em que se reelaboram a auto-crítica autonoma e o autodesenvolvimento do objeto de estudo.

Mas voltando a Bergamin, Agamben lembra que o poeta, ensaísta, teatrólogo, teólogo e polemista foge a qualquer uma dessas definições em sua obra, para assumir a de fantasma. Através das palavras de Victor Hugo, esclarece que

Bergamin ama definir a si mesmo como um fantasma. Para compreender o que significa esta definição, ela é colocada em relação com a palavra que, a morte chama pela mão mediânica: ‘Todo grande espírito’, diz a morte, ‘faz em sua vida duas obras: sua obra de vivente e sua obra de fantasma’, e acrescenta: ‘Faça vivente sua obra de fantasma’.⁹⁶

Ou seja, a idéia de fantasma, ou de fantasmagoria, está extremamente ligada à de linguagem e de imagem, como a de “sociedade do espetáculo”, em Guy

⁹⁵ Idem, *Ibidem*, p.10-11.

⁹⁶ Idem, *Ibidem*, p.15-16.

Debord⁹⁷. Vale lembrar que esse texto sobre Bergamin é escrito pouco antes de Agamben iniciar, sob influencia da linguística de Émile Benveniste, suas pesquisas no Warburg Institute sobre linguagem e melancolia. Trabalho que dará vida em *Stanze: La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, em 1977 e que será potencializado, em 2004, em *Nymphae*⁹⁸, texto no qual Aby Warburg é o fantasma, ou melhor, *pathosformel*. Desta forma, não somente pela lógica linear, mas também pela construção que Agamben faz das figuras de Bergamin e Warburg, vê-se uma aproximação entre eles, a partir da idéia de fantasma, no primeiro, e *pathosformel*, no segundo.

Em 1975, o filósofo italiano redige o seu primeiro trabalho sobre Warburg, como parte de um projeto que se propunha a compor uma série de retratos dedicados a personalidades exemplares, que representassem uma ciência humana. Não ao acaso o texto sobre Warburg se intitula “Warburg e la scienza senza nome”. O projeto não teve continuidade, apenas um segundo nome compôs a lista, Émile Benveniste, mas o texto nunca foi concluído. No entanto, será em *Nymphae*, publicado em livro em 2007 como *Ninfe*, que a idéia de *pathosformel* será discutida. Partindo do questionamento de como uma imagem pode carregar-se de tempo, Agamben encontra em Domenico da Piacenza, com seu tratado *Della arte di ballare et danzare*, escrito por volta de 1400, um dos elementos fundamentais da dança, a *fantasmata*: “um instante imprevisível entre dois movimentos, capazes de contrair virtualmente na própria tensão interna a medida e a memória de toda uma série coreográfica”.⁹⁹ Para Domenico a dança é uma operação conduzida pela memória, uma composição por fantasmas em uma série temporalmente e espacialmente ordenada. Desta forma, o lugar do dançarino não está no corpo e no movimento, mas sim na imagem como “cabeça de medusa”, como pausa não imóvel, carregada, ao mesmo tempo, de memória e de energia dinâmica, o que leva a crer que a essência da dança não é mais o movimento, sim o tempo. Agamben acredita que Warburg tivesse conhecimento deste tratado quando preparava, em Firenze, seus estudos sobre *Costumi teatrali per gli intermezzi del 1589*.

É certo que nada se assemelha mais a sua visão da imagem como *Pathosformel* do que a da ‘*fantasmata*’, que contrai em si, em uma

⁹⁷ AGAMBEN, Giorgio. Glosse in margine ai *Commentari sulla società dello spettacolo*. Democrazia e diritto, Roma: Editori Riuniti Riviste, ano XXX, n.3/4, maio/agosto 1990, p.81-92.

⁹⁸ AGAMBEN, Giorgio. *Nymphae*. Aut aut, Milão: Il Saggiatore, n. 321/322, maio/agosto 2004, p. 53-67.

⁹⁹ Idem, *Ibidem*, p.54.

brusca parada a energia do movimento da memória. [...] O conceito de Pathosformel aparece pela primeira vez no ensaio de 1905 sobre Dürer e l'antichità italiana, que reconduz o tema iconográfico de uma incisão dureriana à 'linguagem gestual patética' da arte antiga, através de uma Pathosformel testemunhada em uma pintura vascular grega, em uma incisão de Mantegna e nas xilogravias de um incunábulo veneziano. É necessário, antes de mais nada, prestar atenção ao termo mesmo. Warburg não escreve, como teria sido possível, Pathosform, mas Pathosformel, fórmula de pathos, sublinhando o aspecto estereotipado e repetitivo do tema imaginal com o qual o artista sempre media-se para dar expressão à 'vida em movimento' (bewegtes Leben). Talvez o melhor modo de compreender o seu sentido é aproximá-lo ao uso do termo 'fórmula' nos estudos de Milman Parry sobre o estilo formular de Homero, publicados em Paris nos mesmos anos em que Warburg trabalhava sobre o atlas Mnemosyne.¹⁰⁰

Como a dança, que produz uma parada, uma interrupção no fluxo do movimento, o registro fotográfico capta o momento exato em que essa quebra se instaura. Em *Il giorno del giudizio*¹⁰¹, Agamben analisa as fotografias de Mário Dondero e vê nelas “o lugar do juízo universal” e o peso da exigência, de uma exigência da redenção. “A imagem fotográfica é sempre mais que uma imagem: é o lugar de um descarte, de um fragmento sublime entre o sensível e o integível, entre a cópia e a realidade, entre a lembrança e a esperança”.¹⁰² Ou ainda, a fotografia “capta o real que está sempre no ato de se perder para torná-lo novamente possível”.¹⁰³

2.2.1 Soleira – Turista aprendiz

Uma soleira se faz necessária. Mais uma vez voltemos para a instituição modernismo brasileiro e pensemos no fotógrafo e turista aprendiz Mário de Andrade, que antes já vimos que encontrara o ouriço da prosa na poesia. Agamben pode não conhecer o trabalho do brasileiro, porém, caso se deparasse com as suas fotografias, poderia descrever ainda mais o gesto da fotografia como sendo o da

¹⁰⁰ Idem, *Ibidem*, p.55.

¹⁰¹ O breve ensaio foi publicado em um pequeno livro em 2004, na coleção I Sassi, da recém-criada editora Nottetempo, seguido de um outro “Gli aiutanti”, além de quatro fotografias de Mario Dondero e um daguerreótipo. Em 2005 os dois textos, sem as fotografias, são inseridos em *Profanazioni* [Roma: Nottetempo, 2005]. Livro traduzido no Brasil em 2007.

¹⁰² AGAMBEN, Giorgio. O dia do juízo. In: *Profanações*. Trad. de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007, p.29.

¹⁰³ Idem, *ibidem*, p.30.

profanação, ou então, poderia ver como Mário entraria na lista dos autores que ama: Mário aproximaria-se de Bergamin, de Warburg, de Benjamin, da idéia de fantasma, ninfa, de fórmula de pathos, só para lembrar alguns nomes e imagens citados acima para desvendar o movimento profanatório de Agamben, na montagem de seu método.

Enquanto turista aprendiz Mario realiza duas grandes viagens. A primeira, em 1927, à região norte, e a segunda, em 1928-1929, à região nordeste, as quais lhe rendem diários textuais e imagéticos, inclusive com legendas às fotografias. A primeira, entre maio e agosto de 1927, é organizada por D. Olivia Guedes Penteado, que leva como companhia a sobrinha Magarida Guedes Penteado (Mag) e a filha de Tarsila do Amaral, Dulce do Amaral Pinto (Dolur). Com as três, Mário vai ao Amazonas, Pará, Porto Velho, Iquitos e à fronteira com a Bolívia, tudo isso de vapor, com escalas nos principais portos; em embarcações típicas, navega os rios da região, igapós e igarapés e ainda toma o trem Madeira-Momoré. Na segunda, do final de 1928 até fevereiro de 1929, anda por Alagoas, Rio Grande Norte, Paraíba e Pernambuco.¹⁰⁴

Interessa-nos, aqui, a primeira viagem e as quatro figuras que viajam pelo norte: Mario, D. Olivia, Mag e Dolur. No dia 08 de julho de 1927, Mario registra com sua “codaquinha” os rostos das duas meninas, que, de uma porta entre-aberta, provavelmente de cabine, olham e sorriem para câmera, gesto que é narrado, um mês antes, dia 18 de junho, quando Mário descreve um episódio envolvendo os quatro personagens, protagonizado pelas jovens:

Eram quase três horas da manhã e a rainha do Café fazia muito se recolhera. Acordamos o homem do bar, na intenção de tomar um alcoolzinho forte, evitando algum resfriado. Tomei meu gole, e fui na cabina trocar minha roupa encharcadíssima, deixando as moças com o moço fiscal. Não demorei talvez quinze minutos, mas assim que cheguei no bar, percebi o estrago. Não sei o que o rapaz apostou com as moças, e elas, liberdosas de educação, tinham bebido muito, cálice de pinga sobre cálice. Não durou muito, mandei tudo pra cabina, principiou uma bulha escusa na cabina delas que, se de um lado pegava com a minha, do outro vizinhava com a da criada de D. Olivia, esta logo em seguida. Aos poucos a bulha aumentou. Eram lamentos doloridos de Trombeta, ao passo que Balança me chamava pelo nome, entre risadas de não poder mais. Eu incomodadíssimo, se a rainha acordasse e fosse ver... encontrava as duas completamente bêbadas. E eu que estava desde o princípio da viagem engolindo coisas, pra evitar desgostos de D. Olivia... – O que é, Balança! Por favor, fique quietinha! E vinha, agora mais claro o choro de Trombeta, me chamando. Me vesti às pressas, e saí no deque. O que havia de ver! Elas, porta da

¹⁰⁴ LOPEZ, Telê Ancona. O turista aprendiz na Amazônia: a invenção no texto e na imagem. In: Anais do Museu Paulista. São Paulo, v.13, n.2, jul.-dez. 2005, p.138-139.

cabina escancarada, Balança deitada no chão da cabina. Trombeta na cama, com as pernas no chão, agarradas por Balança. É que Trombeta, nem com ajuda de Balança, conseguira arrancar uma das botas que trazia, e agora! Nisto ascendem luz na cabina de dona Olívia, fiquei estarecido. Apagaram a luz. Mas se alguém me visse entrar ou sair da cabina das moças, elas já iam tão mal faladas, eu sabia, por causa de suas liberdades modernas!... E os lamentos de Trombeta tendiam a aumentar. E os esforços de balança a faziam rolar no chão da cabina, cada vez rindo abafado mais. Acendem de novo a luz, é dona Olívia. Aviso com gesto. Apagam a luz, ah, não pude mais! Morres de fraco? Morres de atrevido, murmurei com Bocage, disse uma bocagem por dentro, entrei, arranquei a bota de Trombeta. Vontade de bater.¹⁰⁵



Figura 1: Rio Madeira / Ritmo [Mag e Dolur], 8-7-27.
Fonte: LOPEZ, Telê Ancona (org.). Mario de Andrade: fotógrafo e turista aprendiz. São Paulo: IEB, 1993, p.34.

Os dois registros, com um intervalo de um mês, por um lado, evidenciam a relação entre as quatro figuras e o cotidiano da viagem; por outro, atestam a inserção a um “espaço” intocável: uma geografia brasileira sendo descoberta, junto a figuras que se descobrem a si mesmas. Descobertas contidas no gesto fotográfico, que, ao fixar e condensar uma viagem inteira em instantes, “aparece carregado com

¹⁰⁵ ANDRADE, Mário. Sem título. In: LOPEZ, Telê Ancona (org.) Mário de Andrade: fotógrafo e turista aprendiz. São Paulo: Instituto Estudos Brasileiros, 1993, p.34.

o peso de uma vida inteira”, dirá Agamben¹⁰⁶, por isso, cada fotografia se apresenta como “O dia do juízo”.

Para Mário de Andrade, o “Juízo Final” aparece na viagem sob a forma de mulher, D. Olivia Guedes Penteado, mas também como D. Maria, em Balança, Trombeta e Battleship ou a descoberta da alma.¹⁰⁷ Conto que, inédito até 1994, é resultado dessa viagem. No entanto, uma pequena parte desse romance inconcluso será publicada por Mário, em 1940, na revista modernista portuguesa *Presença*. No conto os três personagens títulos, mais Juízo Final têm a revelação do princípio vital, descubrem a alma. Battleship, jovem inglês, pickpocket, viaja rumo a Argentina à procura de aventuras, mas num desvio de rota chega ao Rio de Janeiro, rumo até Minas Gerais e acaba se fixando em São Paulo para exercer os seus furtos. Durante a atividade conhece duas meninas, Balança e Trombeta, que vivem de pedir esmolas e bater carteiras. Seduzido por aquelas meninas, sujas, Battleship passa a persegui-las e chega à margem da cidade, onde depara-se com Juízo Final, “velha mulatona” que as explora. Nesse momento arma um jogo de sedução, aparentemente a fim de limpar a sujeira, que resulta num encontro amoroso.

Depois que entrou pela vereda do matinho ouviu um ruído de carreira atrás de si, virou. Era Trombeta sorrindo, sem compostura. Chegou junto dele, e contou que nem ela nem Balança chamavam dona Maria de ‘dona Maria’ entre si, mas de ‘Juízo Final’. Era também outra palavra que elas tinham pegado do padre no dia em que entraram na tal capela e escutaram o sermão, e tinham se entrebatizado pelas palavras engraçadas que escutaram da boca do padre. Então ela ficara Trombeta, e a companheira Balança. Dona Maria, principiaram chamando de Juízo Final e achavam muita graça, mas um instinto impossível de respeito, não, uma reserva de superioridade por quem não era igual a elas, fizera com que revelassem nunca pra velha que a chamavam de Juízo Final. E, de fato, sem perigo nenhum, diante de dona Maria uma falava pra outra:

— Balança.

— Eu.

— Juízo Final é isto, um palavrão.

Ambas se riam.¹⁰⁸

Nos três gestos de Mário de Andrade, Juízo Final surge ao fundo, como um fantasma, e exerce um controle sobre os instantes. É ele, ou melhor ela, que, sem praticar nenhuma ação aparente, determina as possibilidades da profanação

¹⁰⁶ AGAMBEN, Giorgio. O dia do juízo. In: *Profanações*. Trad. de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, p.28.

¹⁰⁷ ANDRADE, Mário de. Balança, Trombeta e Battleship ou o descobrimento da alma. São Paulo: Instituto Moreira Salles; Rio de Janeiro: Instituto de Estudos Brasileiros, 1994. [Edição Genética e crítica organizada por Telê Ancona Lopez].

¹⁰⁸ Idem, *ibidem*, p. 435.

através do poder que lhe é concedido, ou seja, o poder de reunir a todos e a tudo num único momento. Momento que está na imagem enquanto fotografia, mas também na imagem enquanto figura, fantasma, pathosformel. No primeiro registro, na primeira signatura, esse momento acontece nos rostos das meninas que olham pela porta entre-aberta para serem retidas pela câmera, os olhares e sorrisos travessos pedem para serem tocados e congelados, não como simples lembrança de viagem, mas sim como o inesperado na viagem. No segundo registro, no traço da escrita, o mesmo instante se monta. A embriaguez das meninas, agora já nomeadas de Balança e Trombeta, coloca o narrador em estado de tensão pela perspectiva do Juízo Final surgir antes do fim. No entanto, a tensão é o próprio registro, a própria imagem enquanto cabeça de medusa, é a única maneira daquele instante existir. No terceiro, Balança e Trombeta entram em contato com a descoberta da vida, da sexualidade, pelo contato com o estrangeiro Battleship. O controle de Juízo Final nada impede, antes incita esse gesto. Incita o contágio, incita a vida, incita a profanação.

Se para Agamben cada fotografia carrega o peso de uma vida inteira, o Juízo Final, Mario, com seus registros fotográficos e escritos, nos faz pensar que a fotografia é o instante do nascimento, da descoberta da vida, do princípio vital. A profanação está no gesto do descobrimento da alma, enquanto toca a vida e devolve a ela o seu lugar de humano, enquanto restituiu o que era da imagem divina, à fotografia humana. Balança, Trombeta, Juízo Final, D. Olivia, Mag e Dolur, imagens humanas e divinas tocadas pelo autor como gesto - Mário de Andrade - ou como fantasma.

Gesto e autor que encontramos em outros registros das viagens ao norte e nordeste do país, como no caso de “Sombra minha” e de “Roupas freudianas”. No primeiro, Mario registra-se na codaquinha de forma que a sua sombra consegue captar o gesto do gesto, como indício de potência. No segundo, está retido pelo dispositivo da máquina o movimento e nele o instante em que as roupas no varal constatarem o rapto do corpo. Enfim, as fotografias de Mario sugerem a “presença” de um fantasma e a vida como pasearse.



Figura 3: “Roupas freudianas / Fortaleza 5-VIII-27 / Sol 1 diaf..1/ Fotografia refoulenta / Refoulement” – Mario de Andrade.

Fonte: LOPEZ, Telê Ancona (org.). Mario de Andrade: fotógrafo e turista aprendiz. São Paulo: IEB, 1993, p.15.



Figura 2: “Sombra minha / Santa Tereza do Alto / 1.I.28” – Mario de Andrade

Fonte: LOPEZ, Telê Ancona (org.). Mario de Andrade: fotógrafo e turista aprendiz. São Paulo: IEB, 1993, p.contracapa.

Se o Dia do Juízo define a fotografia, se a ninfa - ou a pathosformel, a fórmula de pathos, a vida em movimento - carrega em si a noção de tempo, a pausa não imóvel, o encontro com a “cabeça de medusa” - figura tão recorrente nos trabalhos de Agamben, como nas considerações sobre a testemunha em *Quel che resta di Auschwitz*, ou no prefácio a *Monsieur Teste*, de Valéry -, se o fantasma em Bergamin pressupõe o se ensimesma da obra, se o pasearse é o que emana do conceito de vida, se o auto-reflexivo *se permite categorizar o pensamento, se a soberania leva ao paradoxo do viver em não-comum, em comunidade, e se tudo isso está no gesto de Agamben, como não ver na profanação a marca, ou a assinatura, de uma noção de tempo?

A passagem por esses elementos difundidos por Agamben mostra como no gesto de elaboração de suas categorias, ou como prefere a filosofia clássica, de seus conceitos, há uma profanação do tempo: não são fixas, embora não sejam líquidas ou aéreas; são abertas, mas transitam por uma soglia que não as deixa escapar; são determinadas pela história, embora não sejam historicistas; respondem aos apelos que cada tempo suscita, mas não são lineares. O tempo que atravessa o pensamento agambeniano é uma reelaboração do tempo benjaminiano, do tempo presente que une passado e futuro no instante exato em que se vê a cabeça da medusa, no instante da fotografia, do Juízo Final.

2.3 Gesto ou assinatura da ética

Em *La comunità che viene*, no fragmento “Fuori”, Agamben diz que a noção fuori significa “às portas” (fores é, em latim, a porta da casa; thyrathen, em grego, vale literalmente “à soleira”). O fuori não é outro espaço que está além do espaço determinado, mas ele é a passagem, a exterioridade que lhe dá acesso. A soleira não é, deste modo, uma outra coisa em relação ao limite, ela é, por assim dizer, a experiência do limite mesmo, o “esser-dentro un fuori”.¹⁰⁹ No entanto, a idéia de soleira, que as traduções brasileiras têm optado por limiar, parece ter passado por mudanças no pensamento de Agamben. Entre a primeira edição de *La comunità che*

¹⁰⁹ AGAMBEN, Giorgio. *Fuori*. In: *La comunità che viene*. Turim: Bollati Boringhieri, 2001, p.56.

viene, em 1990, e a segunda, em 2001, ocorreram alterações no uso de algumas categorias: onde na segunda, pela paráfrase acima, lê-se soleira [soglia], na primeira lê-se limite; onde na segunda lê-se limite, na primeira lê-se barreira – esta última totalmente excluída não só na última versão de *La comunità che viene*, mas também dos últimos trabalhos de Agamben.

O que aparentemente muda toda uma categoria, o *fuori*, radicaliza a idéia de movimento na construção do pensamento, da leitura, das categorias em Agamben. Dentro desse movimento, em que a profanação, com sua capacidade de toque, dá possibilidade ao arranjo textual, vê-se emergir a ética como modo de fazer com que a soleira não assuma novamente a forma de barreira, nem que fique totalmente fora. Assim, a ética atesta o estar entre, o estar dentro-fora.

Agamben vai em busca de algumas figuras que transitam nessa soleira e que têm seus gestos carregados de ética: o *homo sacer*, o mulçumano, Barteby, os estudantes, as ninfas. Como o anjo benjaminiano que anuncia um fim-começo da história, essas figuras são exemplos, singularidades, maneiras, paradigmas, para permanecer no vocabulário agambeniano, de condensar o instante, como na fotografia, ou de narrar o mito e a vida, ou ser imagem da imagem.

Algumas dessas figuras, difundidas no projeto *homo sacer*, serão levadas em consideração por Agamben em *Signatura rerum* a fim de discutir a noção de paradigma. O que destacamos aqui é que se a noção de tempo e de montagem das categorias é marcada pela presença benjaminiana, a partir da consolidação do projeto *homo sacer*, temos essa herança profanada pelo prolongamento da pensamento foucaultiano.

Quando comecei a trabalhar em *Homo Sacer*, soube que estava abrindo um canteiro que implicaria anos de escavações e de pesquisa, algo que não poderia jamais ser levado a termo e que, em todo caso, não poderia ser esgotado certamente em um só livro. Daí que o algarismo I no frontispício de *Homo Sacer* é importante. Depois da publicação do livro, freqüentemente me acusam de oferecer ali conclusões pessimistas, quando na realidade deveria ter ficado claro desde o princípio que se tratava somente de um primeiro volume, no qual expunha uma série de premissas e não de conclusões. Talvez tenha chegado o momento de explicitar o plano da obra, ao menos tal como ele se apresenta agora em minha mente. Ao primeiro volume (*O poder soberano e a vida nua*, publicado em 1995), seguirá um segundo, que terá a forma de uma série de investigações genealógicas sobre os paradigmas (teológicos, jurídicos e biopolíticos) que têm exercido uma influência determinante sobre o desenvolvimento e a ordem política global das sociedades ocidentais. O livro *Estado de exceção* (publicado em 2003) não é senão a primeira dessas investigações, uma arqueologia do direito que, por evidentes razões de atualidade e de urgência, pareceu-me que devia antecipar em um volume à parte. Porém, inclusive aqui, o algarismo

II, indicando a sequência da série, e o algarismo I no frontispício indicam que se trata unicamente da primeira parte de um livro maior, que compreenderá um tipo de arqueologia da biopolítica sob a forma de diversos estudos sobre a guerra civil, a origem teológica da oikonomia, o juramento e o conceito de vida (zoé) que estavam já nos fundamentos de Homo Sacer I. O terceiro volume, que contém uma teoria do sujeito ético como testemunha, apareceu no ano de 1998 com o título *Ciò che resta di Auschwitz. L'Archivio e il testimone*. No entanto, talvez será somente com o quarto volume que a investigação completa aparecerá sob sua luz própria. Trata-se de um projeto para o qual não só é extremamente difícil individualizar um âmbito de investigação adequado, senão que tenho a impressão de que a cada passo o terreno desaparece debaixo dos meus pés. Posso dizer unicamente que no centro desse quarto livro estarão os conceitos de forma-de-vida e de uso, e que o que está posto em jogo ali é a tentativa de capturar a outra face da vida nua, uma possível transformação da biopolítica em uma nova política.¹¹⁰

Se Benjamin anuncia as teses da história, Agamben anuncia seis teses do paradigma, que não deixam de ser teses sobre a história, não deixam também de mostrar o método de montagem das categorias:

- 1) O paradigma é uma forma de conhecimento nem indutivo, nem dedutivo, mas analógico, que se move da singularidade a singularidade.
- 2) Neutralizando a dicotomia entre o geral e o particular, o paradigma substitui a lógica dicotômica por um modelo analógico bipolar.
- 3) O caso paradigmático torna-se tal ao suspender e, ao mesmo tempo, expor o seu pertencimento ao conjunto, de modo que não é mais possível separar nele a exemplaridade e a singularidade.
- 4) O conjunto paradigmático não é nunca pressuposto aos paradigmas, mas fica imanente a esses.
- 5) Não há, no paradigma, uma origem ou arche: todo fenômeno é a origem, toda imagem é arcaica.
- 6) A historicidade do paradigma não está nem na diacronia nem na sincronia, mas em um encontro entre esses.¹¹¹

Nesse sentido, ao considerar o homo sacer, o mulçumano, o estado de exceção e o campo de concentração como paradigmas, Agamben recoloca as peças nos estudos sobre o saber, as ciências humanas, a política e, é claro, toca em pontos que as elaborações foucaultianas sobre paradigma e arqueologia não tiveram como preocupação.

¹¹⁰ Entrevista concedida a Flavia Costa, em 2005, durante a sua passagem pela América Latina, que incluiu São Paulo, Florianópolis, Rio de Janeiro, no Brasil, e Buenos Aires, na Argentina. [Tradução de Susana Scramim. Rev. Dep. Psicol.,UFF., Niterói, v.18, n.1, 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-80232006000100002&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 15 dez. 2006.] Em 2007, Agamben publica, sob o título *Il regno e la gloria*. [Vicenza: Neri Pozza, 2007], o *Homo sacer II*, 2.

¹¹¹ Idem., *Ibidem.*, p. 32-33.

O homo sacer, o campo de concentração, o mulçumano e o estado de exceção – como, mais recentemente, a oikonomia trinitária ou as aclamações – não são hipóteses através das quais se pretende explicar a modernidade, reconduzindo-a a alguma coisa como uma causa ou origem histórica. Ao contrário, como a sua mesma multiplicidade se poderia deixar entender, tratava-se do paradigma, cujo objetivo era tornar inteligível uma série de fenômenos, dos quais a proximidade escapou ou poderia escapar ao olhar histórico. Certamente, as minhas pesquisas, como aquelas de Foucault, têm caráter arqueológico e os fenômenos com os quais ele tem relação se desenvolvem no tempo e implicam uma atenção aos documentos e à diacronia que não pode seguir as leis da filologia histórica; mas a arche que de se vale – e isto, talvez, para toda pesquisa histórica – não é uma origem pressuposta no tempo, mas, situando-se no encontro da diacronia e sincronia, ela torna inteligível não menos o presente do pesquisador do que o passado do objeto.¹¹²

Ao considerar as figuras paradigmas, Agamben as coloca num jogo em que a única maneira de terem um lugar na soleira é esgotar e enfrentar uma posição. Bartleby preferiria não, os estudantes assumem a estupidez, as ninfas dançam no tempo, o mulçumano testemunha no silêncio, o homo sacer existe pela exclusão da lei, o estado de exceção assume-se como regra, o campo de concentração atesta-se enquanto nomos. No entanto, se aparentemente o paradigma dá evidência à política, talvez seja só na aparência mesmo, porque de fato ele permite que os campos dos saberes artísticos, históricos, políticos transitem nessa soleira de figuras, ou mesmo, de categorias, que carregadas de tempo dão vazão à ética, ou seja, em certo sentido, a política e a estética se fundem na ética.

Segundo Jacques Rancière, ao analisar a figura do campo de concentração, em “El viraje ético de la estética y la política”¹¹³,

Agamben não funda nenhum direito do Outro. Denuncia a generalização do estado de exceção e apela a uma salvação messiânica vinda do fundo de uma catástrofe. Portanto sua análise resume muito bem o que eu denomino de virada ética. Em efeito, o estado de exceção é um estado que não diferencia algoz e vítimas, tal como torna-se equivalente o extremo crime do estado nazista e a vida ordinária nas nossas sociedades. [...] Este desaparecimento tendencial das diferenças da política e do direito na indistinção ética, define também um certo presente da arte e da reflexão estética. Da mesma forma que a política se apaga com o par do consenso e da justiça infinita, a arte e a reflexão estética tendem a redistribuir-se em uma visão que consagra a arte

¹¹² AGAMBEN, Giorgio. Che cos'è un paradigma? In: *Signatura rerum – sul metodo*. Turim: Bollati Boringhieri, 2007, p.33.

¹¹³ RANCIÈRE, Jacques. *El viraje ético de la estética y la política*. Trad. de Maria Emilia Tijoux. Chile: Palinodia, 2005.

ao serviço do laço social e outra que a consagra ao testemunho interminável da catástrofe.¹¹⁴

Portanto, se essas figuras dizem algo, esse algo não está na representação, antes no irrepresentável, aquilo que ao mesmo tempo carrega, dirá Rancière, a “impossibilidade” e a “proibição”¹¹⁵. Agamben preferirá dizer, está no irreparável¹¹⁶, no são-assim, absolutamente expostas, absolutamente abandonadas. Dito de outro modo, para Rancière, estética e política são campos distintos tocados pela ética, enquanto que, para Agamben, estética e política são pura indistinção da ética. Desta forma, todo discurso sobre a ética deve partir do fato de que “o homem não é nem tem que ser ou realizar alguma essência, alguma vocação histórica ou espiritual, algum destino biológico”. Agamben acrescentará ainda que “só por isso alguma coisa como ética pode existir: pois está claro que se o homem fosse ou tivesse que ser esta ou aquela substância, este ou aquele destino, não seria possível nenhuma experiência ética: seriam somente tarefas a realizar.”¹¹⁷

A ética nos remete novamente a Michel Foucault. Referido por Agamben desde Infância e história com a questão da linguagem, consolidado em *Homo sacer* em virtude das categorias que giram em torno de poder e vida, analisado em *Signatura rerum* em virtude da questão do paradigma do saber, Michel Foucault¹¹⁸

¹¹⁴ Idem, *ibidem*, p.34-35.

¹¹⁵ Idem, *ibidem*, p.39.

¹¹⁶ AGAMBEN, Giorgio. *La comunita che viene*. Op. Cit., 2001.

¹¹⁷ AGAMBEN, Giorgio. *La comunita che viene*. Turim: Bollati Boringhieri, 2001, p.39.

¹¹⁸ Edgardo Castro [Giorgio Agamben: una arqueología de la potencia. Buenos Aires: Jorge Baudino Ediciones; USAN EDITA, 2008, p. 123] faz um levantamento cronológico detalhado das referências a Foucault nas publicações de Agamben. Listo-as a partir da edições em língua espanhola.

Infância e história, p. XI (referência à expressão foucaultiana “el ser bruto del lenguaje”). *Homo sacer I*, p. 5-10 (retoma as teses de Foucault sobre a biopolítica em *Vontade de saber* e nos cursos no Collège de France; critica a falta de análise do ponto de convergência entre as técnicas políticas e as tecnologias do mesmo, p.12 (propõe-se corrigir a tese foucaultiana acerca da inclusão da vida biológica na esfera da política; segundo Agamben, ela é atiquíssima, o que caracteriza a modernidade é que a excessão se converte em regra), p.22, 24, 97 (retoma a problematização foucaultiana da soberania, p. 123, 131, 134, 161, 209-210. *Meios sem fim*, p.9, 16, 107. *O que resta Auschwitz*, p. 76-78 (retoma a tese de Foucault em *Vontade de saber*, sobre a degradação da morte como consequência do advento da biopolítica e sobre o racismo como continuação do antigo poder soberano de fazer morrer), p.115, 128-135, (problematizam as questões foucaultianas de arquivo e enunciado), p. 142, 144, 153. *O tempo que resta*, p.59, 61, 124-125 (faz referência à análise foucaultiana das formas de veridiction). *L’aperto*, p.20 (a propósito da noção de biopoder) p. 23, 83. *Estado de exceção*, p.82 (sobre a expressão foucaultiana ‘novo direito’). “*Archeologia di una archeologia*”, p. XI, XVI, XVIII, XXI, XXII, XXVI, XXVII, XXXI, XXXIV. *Profanações*, p. 67-71 (sobre a noção de autor, p.73, 80. *Potencia del pensiero*, p. 112, 116, 377-381 (a propósito dos conceitos de vida e imanência), p. 393-394, 399, 402-403. *O que é um dispositivo?* p. 5, 8, 10-14, 18-21, 29. Todas essas referências giram em torno da noção de dispositivo e as possíveis fontes deste conceito em Foucault, *Il regno e la gloria*, p.9 (Agamben assinala as razões pelas quais Foucault não conseguiu concluir sua pesquisa sobre a governabilidade),

é, como já mencionado anteriormente, terreno fértil para as discussões de Agamben, que opta em continuar os desenhos dos mapas, inserindo outras linhas e círculos, indicação dada por Daniel Link, em “Carta ao pai”, a qual analisamos na “Soleira” abaixo.

2.3.1 Soleira – Carta ao pai

“Carta ao pai”¹¹⁹, publicado no ano 2000, compõe uma série de textos que Daniel Link vem produzindo na forma de diário, bloco de anotações, carta, que circulam tanto na forma impressa quanto na virtual. Nesse texto, Daniel Link traça uma trajetória dos seus interesses (Enrique Pezzoni, Roland Barthes, Gilles Deleuze e, no centro de todos, Michel Foucault), e dos desinteresses (Jacques Derrida), através de um “diário” em que ele se abre, se expõe, para narrar sua dívida para com Foucault. Utiliza-se, para isso, da figura mapa¹²⁰, no intuito de compor uma série do “testamento” foucaultiano e determinar possíveis herdeiros: Giorgio Agamben.

Foucault-Link, Link-Foucault é a primeira série¹²¹ que se monta. A partir desta outros nomes são acrescentados, Link-Foucault-Deleuze-Agamben¹²², e uma

p.16, 90-91 (sobre a articulação de soberania e governo), p.122, 125 (sobre a noção de governabilidade), p.128, 130, 182, 299-300 (sobre a articulação de soberania e governo). *Che cos'è il contemporaneo?* p. 25. *Signatura rerum* p. 8, 11-20, 24, 33, 39, 42, 59-66, 80-81, 84, 93-98, 103-107.

¹¹⁹ A primeira versão apareceu em *Radar Libros/ Página 12*, III: 155, Buenos Aires, 22 de outubro de 2000. Dois anos após, aparecem mais algumas versões. A primeira em *Carta al padre y otros escritos íntimos* [Buenos Aires: Belleza e Felicidad, 2002, p.11-19]. A segunda em *Como se lê e outras intervenções críticas* [Trad. Jorge Wolff. Chapecó – SC: Argos, 2002, p.43-52 (publicado na Argentina em 2003). E uma terceira está disponível no blog Linkillo [<http://linkillo.blogspot.com>].

¹²⁰ A escolha que Link faz pela figura mapa, remonta ao conceito mapa organizado por Deleuze. “Não há [...] um mundo das formas fixas e um mundo do devir, mas diferentes estados da linha, diferentes tipos de linhas, cuja intricação constitui o mapa remanejável de uma vida. Esse tema geográfico do mapa opõe-se ao procedimento arqueológico da psicanálise. (Mil Platôs p.20-248. *Conversações*, p.50. *Crítica e clínica*, cap IX.)” [ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004. p.62.]

¹²¹ Daniel Link em dois textos de *Como se lê e outras intervenções críticas* (Trad. Jorge Wolff. Chapecó – SC: Argos, 2002) desenvolve a ideia de “série” ou “serialização”. No primeiro “Introdução” à Segunda parte – Gêneros opõe a série à coleção. “Para que haja ‘gênero’ (vale dizer: para que haja cultura industrial) deve haver repetição ou, o que dá no mesmo: para que haja ‘classe’ [a classe enquanto coleção, lembremos, opõe-se à série] deve haver uma certa recorrência de certas formas que permitam a generalização. É lógico, pois, que toda estética de gêneros corresponda a um momento de repetição” (p. 66). No segundo “Borges, ele mesmo”, primeiro texto da Quarta parte – Argentina, a questão da série ou

outra se configura em torno da temática da escrita de si e da constituição da vida. Ou ainda daquilo que opto por nomear de escrita da vida. Nesse sentido, seguindo “sugestões” da própria “carta”, são selecionados, para compor esta série de autores, alguns de seus escritos: “Escrita de si”, “Imanência absoluta”, “A imanência: uma vida...”, “A vida: a experiência e a ciência”, “L’auteur come gesto”, “Kommerell, o del gesto”, em que o movimento dado a eles indaga: Como se configura escrita de si enquanto escrita da vida? Desdobrando a questão: Como se dá o gesto do autor na virtualidade? De que forma a autobiografia, a biografia e o testamento se colocam como movimentos do conceito vida?

Segunda-feira

Querido Miguelzinho¹²³:

Quando eu era pequeno meus mapas eram os melhores do colégio. Quem os fazia era meu pai – que agora está morto –, em papel de decalcar com tintas chinesas de diferentes cores. Particularmente brilhante foi minha apresentação nos Estados Unidos, com mapas traçados em grande escala e cartolina branca. Em algum momento de minha vida meu pai deixou de fazer mapas e suponho que, desde então não fiz senão esperar que alguém traçasse os mapas de que eu ia sucessivamente precisando: Enrique Pezzoni, Roland Barthes, Gilles Deleuze, você.¹²⁴

serialização é tratada a partir de Borges, enquanto possibilidade quase que infinita de articular leituras (p. 183-203).

Flora Süssekind em *A voz e a série* (Rio de Janeiro: Sette Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998) num capítulo intitulado “A série” reserva um espaço para “Borges e a série”, no qual afirma que “por via, negativa – a reserva de Borges com relação a tematizações ou endossos explícitos do horizonte técnico moderno –, talvez seja possível assinalar, no entanto, o papel do diálogo com a técnica nos desdobramentos do método literário borgeano, em especial, de seu princípio básico – a série. E, mesmo observando suas funções particulares, sua diversificação, sob a forma de listas reescrituras, duplicações, dípticos ou séries temáticas, chamar atenção, no princípio serial, em Borges, para a intensificação de uma autoconsciência material, ao lado de uma orientação múltipla, tanto direcionada para o mundo da épica, e dos catálogos homéricos e dantescos, quanto para a série enquanto forma artística privilegiada na produção moderna, quanto para a serialização industrial propriamente dita.” (p.119)

Gilles Deleuze trabalha com as séries em *Diferença e repetição* (Rio de Janeiro / São Paulo: Graal, 1988) e também em *Lógica dos sentidos* (Trad. Luiz Roberto Salinas. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2000). Este último é dividido em 34 séries, as quais se centram em elaborar uma teoria do sentido a partir da obra de Lewis Carroll utilizando como termo de elucidação o pensamento estóico.

¹²² A opção de utilizar o hífen na montagem das séries é pensada a partir do que Agamben explicita em “Imanência absoluta”. O hífen “une só na medida que distingue e vice-versa.” (AGAMBEN, Giorgio. *A imanência absoluta*. Trad. Cláudio William Veloso. In: Gilles Deleuze: uma vida filosófica. São Paulo: Editora 34, 2000, p.171.)

¹²³ Nas edições publicadas na Argentina (a de 2000 e a de 2002) aparece a seguinte forma de tratamento: “Querido Foucault”.

¹²⁴ LINK, Daniel. *Como se lê e outras intervenções críticas*. Trad. Jorge Wolff. Chapecó – SC: Argos, 2002, p.43-44.

“Digo que sou catedrático e escritor, porque precisamente meus espaços de intervenção são a cátedra e a escritura, uma escritura que pode ser ficcional, poética ou ensaística.”¹²⁵ É assim que Daniel Link se apresenta e é assim que se tentará observar através da fragmentação de funções e de escritas a persistência de determinadas temáticas no trabalho de Link. Se pensarmos no Professor de Literatura do Século XX da Universidade de Buenos Aires, no Diretor, até 2004, do Suplemento Radar Libros, no membro da Comissão Editorial da revista Ramona, no editor da obra de Rodolf Walsh (*El violento oficio de escribir. Ese hombre y otros papeles personales*), no autor dos livros de ensaios *El juego de los cautos* (1992), *La chancha con cadenas* (1994), *Escalera al cielo* (1994), *Como se lê* (2002), *Cómo se lee* (2003), *Clases - literatura y disidencia* (2005), *Leyenda* (2006) e *Fantasmas. Imaginación y sociedad* (2009), dos romances *Años 90* (2001), *La ansiedad* (2004), *Montserrat* (2007), da “recompilação” poética *La clausura de febrero y otros poemas malos* (2000) e *Carta al padre y otros escritos íntimos* (2002) e no criador central do blog *linkillo* (*cosas mias*), além de termos uma breve e superficial biografia, poderemos perceber que a circulação do “saber”, do “conhecimento”, da “produção” sai de uma esfera restrita, muitas vezes privada, íntima, para uma esfera pública.

Em duas entrevistas recentes¹²⁶, perguntado sobre os novos modos de leitura e escrita a partir da internet, Link responde que a escrita e a leitura on-line colocam em crise a relação entre íntimo e público, pois permitem que o navegante possa, por exemplo, em alguns sites, como os fotologs, opinar sobre o que está exposto; e, desse modo, mudar a relação de propriedade e, portanto, de circulação dos discursos. Por mais que, nesse momento, a fala de Link seja específica ao modo de circulação pela internet, ela não se limita a este espaço, ela atesta a possibilidade do jogo entre escrita íntima e pública se transformar em uma prática, que ultrapassa a rede, os chats, os blogs.

“Carta ao pai” é um exemplo da relação entre íntimo e público que aparece enquanto experimentação¹²⁷. Escrito para ser veiculado em um suplemento de

¹²⁵ LINK, Daniel. *El periodista*, ano 2, n.44, 14 setembro 2003. Entrevista concedida a M. A. Coloma. Disponível em <www.elperiodista.cl/newtenberg> Acesso em: 20 maio 2005.

¹²⁶ LINK, Daniel. ‘La cultura letrada y la cibercultura son aliadas’. Entrevista concedida a Ivan Schuliaquer. Disponível em <www.me.gov.ar/monitor/nro3/dossier7.htm>. Acesso em: 10 julho 2005; LINK, Daniel. ‘Estamos frente a una nueva civilización’. Entrevista concedida a Puntoedu. Disponível em: <http://www.puntoedu.edu.ar/comunidades/publicaciones/entrevista_a_daniel_link.pdf> Acesso em 10 julho 2005.

¹²⁷ Em entrevista ao Jornal do Brasil, Link considera que “Carta ao pai” é um dos seus textos mais experimentais. [LINK, Daniel. ‘Os vanguardismos estão de volta’. *Idéias*, JB online, 04 janeiro 2003. Entrevista concedida a Cláudia Nina. Disponível em <www.jb.com.br/jb/papel/cadernos/ideias> Acesso em: 21 junho 2005.]

jornal, Radar Libros, o texto foi reunido posteriormente em *Carta al padre y otros escritos íntimos*. Publicação que assume formato de bloco de anotações, em que os textos seguem a forma carta e diário (Paralelo a essa publicação Link desenvolve o projeto de pesquisa Proyecto Ubacyt F085 “La carta: historia, tipología, transformaciones”). O mesmo texto ainda aparece no livro de ensaios, editado primeiramente no Brasil e depois na Argentina, *Como se lê e outras intervenções críticas*, reunião de textos, a maioria apresentada em congressos brasileiros, que opera como um conjunto coerente de intervenções em torno do que se poderia chamar ‘Os limites da literatura’ (nome dado também a um projeto que Daniel Link coordenou na UBA durante três anos): “a teoria, a política, a cultura, a história e os gêneros são, de fato, estas margens nas quais o literário se confunde com outra coisa (ou simplesmente desaparece)”¹²⁸.

De todos os textos da reunião *Como se lê e outras intervenções críticas*, “Carta ao pai” é, segundo o próprio Link, aonde “mais dramaticamente” coloca-se a tensão entre “a experiência e a mera resposta a uma demanda” [...] “Se a história da filosofia pode ser entendida como um longo intercâmbio epistolar, é precisamente porque nada é mais íntimo (e, portanto, o que com maior pudor deveríamos abster-nos de exibir além do círculo de nossas amizades) do que pensar.” Adverte ainda que: “Essas tensões entre o privado e o público, entre o que se pensa e o que se escreve são, também, a experiência da literatura. Ler (ou escrever) é lançar a toda velocidade nesse campo experimental.”¹²⁹

O campo experimental de Link segue na esteira da consideração de campo para Agamben:

A lógica que guia minha pesquisa não é a lógica da substância e do território separado de fronteiras bem definidas. Ela está mais próxima do que na ciência física, chamamos de um ‘campo’, onde todo ponto pode a um certo momento carregar-se de uma tensão elétrica e de uma intensidade determinada. Filosofia, política, filologia, literatura, teologia, direito não representam disciplinas e

A partir do momento que Link chama de experimental “Carta ao pai”, e aqui estendo à reunião *Carta al padre y otros escritos íntimos*, percebe-se um ponto de contato e de afastamento com publicações experimentais do modernismo brasileiro ou hispânico. Vale aqui como exemplo O primeiro caderno do aluno de poesia e O cozinheiro das almas deste mundo, de Oswald de Andrade, ou, para pensarmos em outro argentino, os cadernos de Borges. Contato porque ambos lidam com a experimentação da linguagem. No entanto enquanto Link, através do bloco de anotações, prima pela fragmentação, pelo efêmero, pelo cuidado de si, pelo artifício, Oswald, e, em certo sentido, Borges, e os cadernos modernistas primam pela consolidação de um projeto vanguardista, do qual Link e mesmo Agamben se distanciam.

¹²⁸ LINK, Daniel. Prólogo. In: *Como se lê e outras intervenções críticas*. Trad. de Jorge Wolff. Chapecó – SC: Argos, 2002, p.11.

¹²⁹ Idem, p.12.

territórios separados, mas são apenas nomes que damos a esta intensidade.¹³⁰

Campo tensionado pela intervenção estética e ética. Ou ainda “uma intervenção, como gostava de pensar Roland Barthes, no combate dos homens e dos signos.¹³¹ A referência a Roland Barthes traz consigo a referência a um outro nome na montagem das experimentações de Daniel Link: Enrique Pezzoni. Foi através dele que o autor de “Carta ao pai” chegou aos textos de Barthes. Pezzoni, além de ter sido chefe de redação da revista *Sur*, 1968-1970, traduzir *Moby Dick* de Herman Melville, foi professor de literatura no Instituto Nacional Superior do Professorado de Buenos Aires, nos famosos anos da repressão militar, em que a Universidade de Buenos Aires – UBA – era mantida pelo regime ditatorial. Nesse sentido, boa parte dos alunos de Letras freqüentava o Instituto e tinha aulas com Pezzoni, dentre eles, Daniel Link. Algumas das aulas ministradas e das conferências proferidas, alguns dos artigos publicados em periódicos e dos prefácios escritos por Enrique Pezzoni estão reunidos no único livro¹³² publicado pelo escritor argentino, *El texto y sus voces*¹³³, no qual a presença das concepções barthesianas de texto são fortemente explícitas. Concepções estas que serão presenças também no mapa das escritas e leituras de Daniel Link.

Terça-feira

Querido Michel:

[...] Noutro de teus livros gloriosos, a *História da sexualidade* (1986), você dizia (contra o sentido corrente, que vinha de Herbert Marcuse e de Wilhelm Reich, de maio de 68) que não se devia pensar que o poder se inscreve nos corpos reprimindo a sexualidade. Muito pelo contrário, o que o poder faz é detoná-la, multiplicá-la (através da confissão católica, através da fala penosa do paciente psicanalítico). O poder é coativo, porém o que ordena não é calar a sexualidade, mas expô-la, multiplicar o discurso que a sustenta e também o caráter único desta experiência mediante a contínua invenção de classes de perversões – e te satisfazia fazer a arqueologia e o catálogo destas perversões, desde a *História da loucura* na época clássica (1961) até a *História da sexualidade* [...] Os mapas que você traçava

¹³⁰ AGAMBEM, Giorgio. A política da profanação. Folha de São Paulo, Caderno Mais!, domingo, 18 set. 2005, p.4. [Entrevista concedida a Folha de São Paulo, durante sua passagem pelo Brasil, em 2005.]

¹³¹ LINK, Daniel.

‘La literatura vuelve a reinar. La voz del interior online, Córdoba, 16 junho 2002. Entrevista concedida a Gustavo Pablos. Disponível em <www.lavoz.com.ar/2003/0616/UM/index.htm> Acesso em 15 julho 2005.

¹³² Em 1984 Enrique Pezzoni passa a lecionar na Universidade de Buenos Aires, uma de suas alunas, Annick Louis, compila algumas das últimas aulas de Pezzoni, de 1984 a 1988, e as reúne em *Enrique Pezzoni lector de Borges*. [Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1999.]

¹³³ PEZZONI, Enrique. *El texto y sus voces*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1986. [Nova edição: Buenos Aires: Eterna cadencia, 2009.]

tinham compreendido talvez melhor que ninguém a lição de Marx: na inversão do conhecimento prévio, no esforço que supõe obrigar-se a pensar contra, você encontrava a garantia da vitalidade de teu próprio pensamento, de tua prática política e das verdades que buscava nos ensinar [...]

Se até o momento, para montar o mapa Daniel Link, o mapa da escrita da vida, falou-se somente em presença (do outro, de si, do autor, do leitor), há que se colocar mais um elemento: a ausência. Nesse sentido, no jogo da elaboração dos mapas de Link (das brincadeiras da infância aos jogos da escrita na vida adulta), tal elemento se conforma através do gesto da inversão. Gesto que ao invés de impossibilitar a clareza da distinção dos gêneros biografia, autobiografia, testamento, caminha exatamente na perspectiva da montagem biografia-autobiografia-testamento, ou seja, presença-ausência, pois a inversão em Link prolifera os sentidos da leitura e da escrita. Ela é o “autor enquanto gesto”.

Tomo o termo de Giorgio Agamben¹³⁴, que o utiliza ao se referir a Michel Foucault e a Max Kommerell. Em Foucault, Agamben percebe como funciona a presença-ausência, a partir de duas distinções: o autor enquanto indivíduo-real e a função-autor. Para Foucault interessa o segundo. E de Kommerell vem a definição do que seria um autor enquanto gesto.

A crítica tem três níveis, exemplificáveis, caso queira, em três esferas concêntricas: a filológico-hermeneutica, a fisiognômica e a gestual: O primeiro nível desenvolve a interpretação da obra, o segundo a situa (tanto nos ordenamentos históricos quanto naturais) conforme a lei da semelhança, o terceiro resolve a intenção em um gesto (ou em uma constelação de gestos) [...]

O gesto não é um elemento absolutamente não linguístico, mas alguma coisa que está com a linguagem na relação mais intensa e, acima de tudo, ele é uma força operante na língua mesma, mais antiga e originária da expressão conceitual: o gesto linguístico, (Sprachgebärde) define Kommerell, é o extrato da linguagem que não se exaure na comunicação e é colhido, por assim dizer, nos momentos solitários.¹³⁵

¹³⁴ Giorgio Agamben desenvolve de forma explícita a concepção de autor enquanto gesto em dois textos. Um publicado recentemente, “L'autore come gesto” [Profanazioni. Roma: Nottetempo, 2005, p.67-81.]; o outro, “Kommerell, o del gesto”, publicado pela primeira vez enquanto prefácio ao livro de Max Kommerell, [Il poeta e l'indicibile. Genova: Marietti, 1991.], foi republicado também em 2005 na reunião de artigos [La potenza del pensiero. Vicenza: Neri Pozza Editore, 2005, p.237-249.]. Reunião esta organizada pelo gesto do próprio Agamben, ao selecionar artigos esparsos dos anos 80 para cá.

¹³⁵ AGAMBEN, Giorgio. Kommerell, o del gesto. In: La potenza del pensiero. Vicenza: Neri Pozza Editore, 2005, p.237-238.

Junto com o gesto da inversão, Link coloca o da virtualidade. Se para Agamben, a “A vida dos homens infames”¹³⁶ é um escrito que funciona como modelo da presença-ausência do autor no texto, já que como infame o “autor está presente no texto somente em um gesto, que torna possível a expressão no mesmo instante em que incendeia nela um vazio central”¹³⁷, para Link a forma de intervenção, ou seja, a virtualidade, ou ainda, a inversão, é o gesto do autor. A partir do momento em que “Carta ao pai” traz em si uma biografia e uma autobiografia, uma escrita de si e uma escrita do outro, há nisso um gesto da virtualidade, no sentido de que escrever a si no outro, ou escrever o outro em si, pede um tocar, presença, e coloca um fora, ausência, porém dentro de um mesmo campo experimental.

Sabemos que Foucault (como também Barthes, Pezzoni, Deleuze e Agamben) está presente no texto de Link, porém há no gesto de presentificá-lo uma inegável ausência. Isto é, no jogo da presença-ausência, o indivíduo Michel Foucault, de carne e osso, que se fantasia de Carmen Miranda, que morre de Aids e a função-escritor são colocados em jogo, ou se deixam colocar em jogo, por Link. Para pensar um pouco mais sobre esta questão, repito aqui a mesma pergunta de Agamben proferida aos infames Mathurin Milan e Jean-Antoine Touzard¹³⁸: “Mas o que significa, para uma vida, colocar-se – ou ser colocada – em jogo?” Agamben responde pela personagem de Nastasja Filipovna, de *O idiota*, de Fiodor Dostoievski, que, colocada num jogo da sociedade, ou que se deixou colocar em jogo, tem de decidir sobre a sua vida, a partir de um gesto: a escolha pelo matrimônio. O gesto de Nastasja surpreende a todos, pois fez uma escolha por uma forma-de-vida, fez uma escolha ética:

Ética não é a vida que simplesmente se submete à lei moral, mas a que aceita, irrevogavelmente e sem reservas, pôr-se em jogo nos seus gestos. Mesmo correndo o risco de que, dessa maneira, venham a ser decididas, de uma vez por todas, a felicidade e a sua infelicidade.¹³⁹

Se há uma resposta ética no gesto de Link e esta responde a Foucault pelo próprio Foucault, via Agamben, a série que se monta para abrir o gesto de Link não

¹³⁶ FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: MOTTA, Manoel Barros da (org.). Estratégia, poder, saber. Trad. Vera Lúcia Avelar Ribeiro. 1ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p.203-222. (Coleção Ditos e Escritos; IV).

¹³⁷ AGAMBEN, Giorgio. L'autore come gesto. In: Profanazioni. Roma: Nottetempo, 2005, p.73.

¹³⁹ AGAMBEN, Giorgio. L'autore come gesto. In: Profanazioni. Roma: Nottetempo, 2005, p.77. A citação segue a tradução brasileira: O autor como gesto. In: Profanações. Trad. de Selvino Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 61.

é solitária, responde a uma demanda, não somente a da experimentação. Responde a uma questão ética. Responde à vida pela virtualidade.

Quarta-feira

Michelle:

Um dia alguém me contou que quando você ia a uma festa, você – que tinha essa cara tão filme de terror classe B – se disfarçava de Carmen Miranda. Ignoro se havia algum fundamento de verdade nessa fofoca, mas teria gostado de te encontrar assim em alguma festa. Você deu uma série de conferências no Rio de Janeiro e quero supor que te alojaram no Hotel Glória. Tampouco estive nessas conferências (compiladas em *A Verdade e as formas jurídicas*, 1974), mas teria ficado encantado de ver como fazia para responder aos ácidos comentários dos cariocas presentes. Defender a sociedade é o primeiro de teus cursos que leio. Pensava que não havia maior interesse em revisitar esses mapas já conhecidos. Agora me dou conta de que me equivocava: na transcrição da palavra que você pronunciou publicamente, encontro um estilo pedagógico que tentei sempre copiar (como quando em *A verdade e as formas jurídicas* você propõe um jogo, essa charada sobre uma instituição aterradora que controla todo o tempo dos homens e mulheres que encerra: “O que é isto?”, dizia. “O que pode ser?” E era uma fábrica: a utopia capitalista em seu momento mais triunfal e mais cínico).[...]

Quinta-feira

[...] Uma vez escrevi um livro que incorporava à assinatura do autor a indicação “e seus amigos”. Entre esses amigos estavam um tal Rolando Barto e um tal Miguel Fucó. Eu era ingênuo então e não conhecia ainda o abismo da dívida e da gratidão que, para sempre, se interpunha entre vocês e eu. Nenhuma amizade assim é possível. Eu só podia te repetir, usar teus mapas.

Junto à virtualidade, evidencia-se um outro nome na montagem da série para se ler Daniel Link: Gilles Deleuze. Em “A imanência: uma vida...”¹⁴⁰, um dos últimos textos de Deleuze, publicado em 1995, ele categoriza: “uma vida não contém mais do que virtuais. Ela é feita de virtualidades, acontecimentos, singularidades.”¹⁴¹ E no escritor argentino, vida e virtualidade são montadas de que forma? Na tentativa de encontrar uma explicação para tal questão, é interessante lembrar a continuação da fala anterior de Deleuze: “Aquilo que chamamos de virtual não é algo ao qual falte realidade, mas que se envolve em um processo de atualização ao seguir o plano que lhe dá sua realidade própria.”¹⁴² Para pontuarmos indícios de resposta tomemos o texto “Carta ao pai” e a, também já mencionada, escolha de Link pela virtualidade da internet.

¹⁴⁰ Originalmente o texto foi publicado em *Philosophie* [n.47, Paris, Les Éditions de Minuit, 1995, p.3-7.]. No Brasil, o texto foi publicado na revista *Educação e realidade* [Trad. Tomaz Tadeu, n.27(2), jul/dez 2002, p. 10-18.]

¹⁴¹ DELEUZE, Gilles. *A imanência: uma vida...* Trad. Tomaz Tadeu. *Educação e realidade*, n.27(2), jul/dez 2002, p.16.

¹⁴² Idem. *Ibidem*.

O modo como se dá a articulação do texto: um diário íntimo, no qual, ao invés de encontrarmos uma subjetividade, nos deparamos com uma singularidade, nos faz perceber que a montagem de Link está justamente em colocar num mesmo campo de tensões o que se mostra como individual e subjetivo e o que se mostra enquanto objetivo e normativo. Ou ainda pode-se pontuar desta forma: um diário íntimo, intitulado “carta”, escrito para um pai morto/vivo. Morto no “Querido Miguelzinho”, “Querido Michel”, “Michelle”, “Querido Michel Foucault”, “Foucault”, mas vivo dentro da função-autor que esses mesmos nomes podem ter. Uma carta escrita para si mesmo, um filho, que atualiza a morte e a função-autor do pai dentro de uma realidade própria.

Singularidade, virtualidade. Dois conceitos deleuzianos¹⁴³ movimentados pelo escritor cibernético. Em linkillo (cosas mias), blog inaugurado em 30 de julho de 2003, Daniel Link incursiona por um território distinto, mas sem deixar de levar em conta aquilo que já fazia em seus livros e demais publicações. Por sinal, grande parte da sua produção anterior ao blog, hoje está nesse espaço.

Do que descrevemos até então e das próprias palavras do escritor virtual, o movimento da escrita de Link conforma uma série de acontecimentos singulares, porém ligados, conectados, e, principalmente, evidenciados pelas novas tecnologias da web. Desta forma, a virtualidade em Link está em criar realidades, singularidades, acontecimentos, para discordar de uma institucionalização da escrita, ou melhor, não limitar a atividade da escrita ao processo em que ela já está inserida dentro de uma tradição literária. Mas de que forma a virtualidade está relacionada à vida?

Sexta-feira

Querido Michel Foucault:

[...] Porque você insistiu em desenvolver um certo ativismo político relativo às prisões e seus efeitos sobre o corpo dos delinqüentes, muitos de nós fomos aos cárceres, para ver, escutar, falar. Pensávamos em encontrar nosso próprio Pierre Rivière? Íamos feito quem se considera uma vanguarda de um exército disperso numa guerra nunca declarada. Estive na prisão de San Nicolas e

¹⁴³ François Zourabichvili, em O vocabulário de Deleuze [Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.] descreve como Deleuze trabalha com esses dois conceitos. Quanto à singularidade, afirma: “A elaboração do conceito de singularidade procede de uma radicalização da interrogação crítica ou transcendental: o indivíduo não é o primeiro na ordem do sentido, devendo ser engendrado no pensamento (problemática da individuação); o sentido é o espaço da distribuição nômade, não existe partilha originária das significações (problemática da produção de sentido).” (p.101) Quanto à virtualidade esclarece: “Por que Deleuze invoca o virtual? O virtual é a insistência do que não é dado. Apenas o atual é dado, inclusive sob a forma do possível, isto é, da alternativa como lei de divisão do real que atribui de imediato minha experiência a um certo campo de possíveis.” (p.117)

senti medo e asco quando pude comprovar a forma com que a disciplina e a soberania operavam sobre esses corpos. Você já o sabia, eu tive de aprendê-lo.

Depois você conheceu os Estados Unidos, Califórnia. E a doutrina da correção política te apossava (logo a você!) para falar de tua sexualidade e tornar públicas tuas “inclinações”. Com que repugnância terá recebido estas demandas que não faziam, em última instância, senão tornar-te vítima do dispositivo que você mesmo tinha descrito e desqualificado. Um de teus biógrafos, Miller, tentou sustentar o relato de tua vida a partir de tua morte, vítima de Aids. Insinuava que você continuou mantendo relações sexuais “descuidadas” depois de conhecer o diagnóstico, então fatal. Insinuava que teus últimos textos deviam ser lidos em relação à fascinação que as práticas sadomasoquistas tinham despertado em você. Você já não se disfarçava de Carmen Miranda, mas de Tom da Finlândia.¹⁴⁴

Não é que Miller não te amasse tanto quanto nós, só que não entendia os mapas, se equivocava na compreensão do alcance da guerra que você estava sustentando e se punha, ainda, do lado da moral que, você o sabia, Nietzsche tinha desmontado para sempre.

É preciso criticar, isso sim, tua impaciência, tua ansiedade, tua indisciplina. Dez anos depois você teria se contagiado de qualquer modo, mas teria sobrevivido como um mutante conectado para sempre à máquina farmacológica e a essas biopolíticas que, justamente em Defender a sociedade, você começava a definir. E eu seguiria tendo os melhores mapas da escola. Ou, ao menos, a esperança de ter a quem pedi-los.

Sábado

Foucault:

[...] De Deleuze, você amava justamente a idéia de “enunciação coletiva” e, por isso, recusava a elitista insinuação marxiana de que o povo é o coração da revolução e os intelectuais, sua cabeça. O poder é microfísico e é preciso resistir microscopicamente, portanto, a esse poder: Que cada um encontre os conceitos e as palavras para resistir aos dispositivos de disciplinamento que passam por seu corpo. Você não era um planificador: não havia nada para planificar. A guerra estava declarada em todas as frentes e era preciso simplesmente traçar os mapas desta zona de combate que é nosso presente [...]

[...] Agora meu pai está morto, Roland Barthes foi atropelado por uma caminhonete de uma lavanderia, Deleuze atirou-se por uma janela, e você se aventurou a nos deixar irremediavelmente sós, talvez por ter acreditado que podíamos começar a desenhar nossos próprios mapas.¹⁴⁵

Em “A imanência absoluta”, Giorgio Agamben, colocado por Link como aquele que conseguiu desenhar os próprios mapas através do testamento

¹⁴⁴ Na nota 2 lê-se: “Pseudônimo de Touko Laaksonen (1920-1992), artista cujos desenhos homoeróticos tornaram-se verdadeiros ícones gays.” [LINK, Daniel. Carta ao pai. In: Como se lê e outras intervenções críticas. Trad. Jorge Wolff. Chapecó – SC: Argos, 2002, p.50.]

¹⁴⁵ A nota 3 indica que: “É o que fez Giorgio Agamben, definindo as biopolíticas a partir das insinuações foucaultianas. Cf. Homo sacer. O poder soberano e a vida nua. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.” [LINK, Daniel. Carta ao pai. In: Como se lê e outras intervenções críticas. Trad. Jorge Wolff. Chapecó – SC: Argos, 2002, p.52.]

foucaultiano, analisa o texto de Deleuze “A imanência: uma vida...” juntamente com o de Foucault “A vida: experiência e ciência”¹⁴⁶. Agamben observa que nesses últimos textos os dois filósofos franceses trabalham em torno do conceito vida. Não se trata, esclarece, de uma coincidência testamentária, mas da referência a todo um legado da filosofia moderna, da “filosofia que vem”.

No final do mesmo texto, Agamben, após longa passagem por vários escritos de nomes da filosofia moderna, desenha uma árvore genealógica para mapear praticamente duas linhagens: a da transcendência (Kant, Husserl, Lévinas, Derrida) e a da imanência (Espinosa, Nietzsche, Foucault, Deleuze, aqui poderíamos acrescentar Agamben e Link), e, entre as duas, Heidegger¹⁴⁷, no intuito de montar as circunstâncias em que surge o conceito vida e a atribuição “filosofia que vem”:

Fica esclarecido agora em que sentido podemos afirmar, no início, que o conceito ‘vida’, como verdadeiro legado testamentário do pensamento tanto de Foucault como de Deleuze, deva constituir o tema da filosofia que vem. Tratar-se-á, antes de tudo, de tentar ler juntamente as últimas reflexões – aparentemente tão sombrias – de Foucault sobre o biopoder e sobre os processos de subjetivação e as de Deleuze – aparentemente tão serenas – sobre uma “uma vida...” como imanência absoluta e beatitude. Ler juntamente não significa simplificar ou achatar; ao contrário, tal conjugação implicará que cada texto constitua para o outro um corretivo e uma pedra de tropeço, e que só através desta complicação ulterior eles poderão alcançar aquilo que buscavam: o primeiro [o de Foucault], uma maneira de abordar a noção de vida; o segundo [o de Deleuze], uma vida que não consista somente no seu confronto com a morte e uma imanência que não volte a produzir transcendência. Será preciso conseguir ver no princípio que permite a atribuição de uma subjetividade a própria matriz da de-subjetivação, e no próprio paradigma de uma possível beatitude o elemento que marca a submissão ao biopoder.¹⁴⁸

¹⁴⁶ Este texto aparece publicado em *Revue de métaphysique et de morale*, 90º ano, n.1: Canguilhem, jan/fev de 1985, p.3-14. “Michel Foucault desejava oferecer um texto inédito à *Revue de métaphysique et de morale*, que dedicava um número especial ao seu mestre, Georges Canguilhem. Esgotado, ele pôde apenas modificar o prefácio que havia escrito para a tradução americana de *O normal e o patológico* [...] Ele enviou este texto no final de abril de 1984; foi, portanto, o último ao qual deu seu imprimátur.” [MOTTA, Manoel Barros da (org.). *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Trad. Elisa Monteiro. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, (Coleção Ditos e Escritos; II, p. 352].

¹⁴⁷ A árvore proposta por Agamben é a seguinte:

TRANSCENDÊNCIA

Kant
Husserl

Lévinas, Derrida

Heidegger

IMANÊNCIA

Espinosa
Nietzsche

Foucault, Deleuze

[AGAMBEN, Giorgio. *A imanência absoluta*. Trad. Cláudio William Veloso. In: Gilles Deleuze: *uma vida filosófica*. São Paulo: Editora 34, 2000, p.191].

¹⁴⁸ Idem, *ibidem*, p.190-191.

Vale destacar que o mesmo Agamben atesta que é necessário um empenho na busca por uma genealogia do termo vida, mas que nesta busca a noção médico-científica não basta, é preciso uma busca por um conceito filosófico-político-teológico. Neste sentido, não será suficiente a distinção entre vida orgânica e animal, terá de se pensar em vida nua e crua e vida da mente.¹⁴⁹

Volto aqui à pergunta central que lancei no início da soleira: Como se configura no texto de Link a escrita de si enquanto escrita da vida? Da mesma forma que Agamben em “Imanência absoluta” pontua a imanência e a transcendência, para explicar que lugar ele ocupa dentro das duas, Link¹⁵⁰ mapeia, através da própria negação da “capacidade” de produzir mapas, em “Carta ao pai”, o seu lugar, através de uma escrita que se apresenta enquanto autobiográfica - fala de si-, biográfica - mapeia Foucault- e testamentária - o que Foucault deixou de legado e o que ele, Link, produzirá a partir daí, que também será testamento, como já o faz Giorgio Agamben.

O dilema de Link parece ser: o que fazer com este testamento? Como dar continuidade a Foucault? Como, de certa forma, superá-lo, sem matar a sua função-autor? Agamben opta por escavar o terreno até chegar a pontos que não foram mexidos pelo pensador francês, como as categorias desenvolvidas em torno do homo sacer, nas quais trabalha com a teologia e o direito, para continuar as discussões sobre poder, biopoder, biopolítica.¹⁵¹

Link opta por produzir efeitos de sentido no testamento foucaultiano, tomando a questão da escrita de si e colocando-a para o campo experimental, no qual estética e política são postas em jogo. Não que Foucault não tenha tocado nesses pontos de tensão, mas Link os põe em prática, os exercita, os assume, os corporifica tornando-os formas-de-vida.

¹⁴⁹ Idem, ibidem.

¹⁵⁰ A relação entre Link e Agamben se dá especialmente via Foucault. Isso se confirma também por uma entrevista que Link faz com Agamben, que acontece após a visita de Link a um “centro de permanência temporária”, em Trieste. As questões que o escritor argentino lança ao filósofo italiano giram em torno das categorias presentes em *Homo Sacer* e O que resta de Auschwitz: a vida nua, o testemunho. [Um encontro com Giorgio Agamben. IHU Online, São Leopoldo, ano 3, n. 81, 27 de outubro de 2003. Entrevista concedida a Daniel Link.]

¹⁵¹ Agamben, em entrevista a Folha de São Paulo afirma que: “O direito é, de fato, um dos meus principais canteiros de trabalho. O outro é a teologia. Qual a razão desta escolha? Eu poderia responder – e isto não é necessariamente uma brincadeira – que o direito e a teologia são os dois únicos domínios nos quais Foucault não trabalhou realmente, o que me dava uma certa liberdade.” [AGAMBEN, Giorgio. A política da profanação. Folha de São Paulo, Caderno Mais!, domingo, 18 set. 2005, p. 4. Entrevista concedida a Folha de São Paulo.]

2.4 Literatura

Se para lermos Giorgio Agamben, iniciamos com a idéia da montagem das categorias para perceber que nesse processo o tempo é a potência que as atravessa para que sejam consideradas como tal e sejam constantemente rearranjadas pela profanação, que é fundamentalmente ética, vimos pelas Soleiras que tudo isso é também movimento da literatura, da poesia, da fotografia, da biografia, enfim aquilo que Agamben nomeia de arte.

A soleira seria o lugar da literatura, por isso ela (a literatura) é um dos caminhos da utopia da linguagem, afirma Agamben ao analisar a poesia de Ingeborg Bachmann¹⁵², que não é uma outra palavra, mas só o seu lugar mudo, o silêncio que a delimita e a expõe. Por isso se a literatura é utopia o escritor é 'existência utópica'. Por isso também ela não se dissocia da política, acrescentará Agamben na introdução ao livro de Manganelli,¹⁵³ ambas se mantêm indefinidamente através da escritura do próprio desastre.

¹⁵² AGAMBEN, Giorgio. Il silenzio delle parole. Op. cit, 1989, p.XIV-XV.

AGAMBEN, Giorgio. Presentazione. Op. cit, 2002, p.7-14.

Ingeborg Bachmann nasceu, em 1926, em Klagenfurt na Caríntia. Estudou filosofia, jurisprudência e psicologia em Innsbruck, Graz e Viena. Em 1950 defendeu a tese sobre Heidegger. Participou, junto com Paul Celan, Ilse Aichinger, do 10º Congresso do Grupo 47, que em 1953, lhe atribuiu um prêmio pela reunião de poesias *Die gestundete Zeit*. Ainda em 1953 vai morar em Roma e Napoli. Em 1956 publica o segundo volume de poesia *Anrufung des Großen Bären*. Em 1959-60 Bachmann ocupa a cadeira de Poética, na Universidade de Frankfurt. Em 1961 publica a reunião de contos *Das dreißigste Jahr*. Da obra em prosa ainda são publicados em 1972, o segundo volume da reunião de contos, *Simultan*, e o romance *Malina*, em 1971. No entanto ficou incompleto o projeto de *Todesarten*, devido à morte da escritora em 1973, causada por um incêndio, em Roma.

¹⁵³ AGAMBEN, Giorgio. Introduzione. In: NAPOLI, Paolo (org.). MANGANELLI, Giorgio. Contributo critico allo studio delle dottrine politiche del '600 italiano. Macerata: Quodlibet, 1999, p.7-18.

No livro, Manganelli analisa alguns nomes do século XVII, que contribuíram para o estudo das doutrinas políticas daquele período: Paolo Paruta, Ludovico Zuccolo, Ludovico Settala, Tommaso Campanella, Paolo Sarpi, Traiano Boccalini, Famiano Strada. Agamben, no entanto, vê no trabalho de Manganelli a reciprocidade da política com a literatura produzida no século XVII, ou seja, dá atenção ao Barroco.

3 Ambivalência

Fazer política é, nem mais nem menos, aprender a ler, em qualquer ocasião e contexto, os signos evidentes e invisíveis.

Paulo Virno

Qualquer que seja o nosso destino individual, o novo movimento revolucionário não poderá deixar de lado o que procuramos conjuntamente.

Situacionistas

3.1 A época do desencanto

Quando, no final dos anos 1970, Agamben e seus amigos retornam à Itália, encontram uma esquerda em transição: da resistência ao poder estatal e econômico, que gerou a prisão de muitos de seus líderes, como Toni Negri, ela passa a se rearticular, encontrando no êxodo de antigas posições a novas formas de vida a maneira da militância e da singularidade do indivíduo social agir na multidão.

Uma das figuras que fazem parte deste cenário é Paolo Virno¹⁵⁴, que, em 1978, é preso acusado de ser membro de uma organização chefiada por Antonio

¹⁵⁴ Nascido em Nápolis, em 1952, Paolo Virno muda-se ainda muito pequeno com a família para Gênova, onde passa a infância e a adolescência e, como estudante do ensino secundário, participa das primeiras experiências políticas. Isso era por volta de 1968. Nessa época a família transfere-se para Roma e é lá que entra em contato com as organizações de trabalhadores e a tradição dos Quaderni Rossi, revista de circulação no âmbito operário, fundada por Renato Panzieri em 1959, que foi o germe de Classe Operaia, periódico dirigido por Mario Tronti, Sergio Bologna, Toni Negri, Alberto Asor Rosa e Massimo Cacciari. Virno assim descreve o início da ligação com os movimentos de esquerda:

“[...] Tive muita sorte porque em um mundo de marxistas-leninistas, de terceiro-mundistas, de pura casualidade eu, sendo muito jovem ainda, encontrei um tipo de pensamento que, em troca, não tinha um grande interesse pelo marxismo, porém sim por Marx, que tomava as páginas de Marx e as colocava em contato com as lutas operárias. Além disso, o pensamento operário em lugar de ler o livro Vermelho de Mao, lia os grandes clássicos do pensamento burguês: Keynes, Schumpeter, também Thomas Mann, Nietzsche, Carl Schmitt. Outra vantagem deste tipo de pensamento político era considerar como o objetivo de nosso tempo a abolição, a eliminação, o rechaço, do trabalho assalariado enquanto tal: colocava a existência do trabalho assalariado a grande barbárie de nosso tempo.”

Entrevista concedida a Flávia Costa e publicada originalmente em Archipiélago [General intellect, éxodo, multitud. Archipiélago. n. 54. Barcelona: Editorial Archipiélago, 2002] e

Negri, que tinha ligação ao mesmo tempo com a atuação política de Autonomia operaia e com a luta armada de Brigate Rosse, organização responsável pelo seqüestro e assassinato do presidente do Consiglio Nazionale della Democrazia Cristiana, Aldo Moro, em 1978. Virno assim descreve a sua condenação:

Cumpri um total de três anos de prisão preventiva, antes do julgamento. Ao finalizar o primeiro julgamento, em primeira instância, me condenaram a 12 anos por associação subversiva e constituição de grupo armado, porém meu grupo não tinha nome: não diziam que eu era um dirigente ou um militante, por exemplo, de As Brigadas Vermelhas; era um grupo sem nome. Anônimo. No julgamento, e isso era engraçado, o grupo era chamado simplesmente de 'O', para indicar 'Organização', porém repito, uma organização sem nome, sem identidade. Fiquei em liberdade a espera do julgamento em segunda instância. No segundo julgamento de apelação eu e muitos outros acusados fomos absolvidos. De 12 anos passamos à absolvição. Logo depois de ser absolvido, e já estávamos em 1987, decidi, além do trabalho filosófico que havia começado a realizar de forma importante, retomar a atividade política.¹⁵⁵

Em 1987, quando Giorgio Agamben inicia a sua elaboração em torno da idéia de comunidade, Paolo Virno é absolvido pelos crimes “não-cometidos” em relação ao Estado e começa a discutir a sua atuação política e a marcar a sua prática filosófica, concentrando-se sobre o pensar as formas de vida contemporâneas. Eis que nesse momento os dois filósofos se reúnem, juntamente com outros colegas, e organizam o evento, e posteriormente o livro, *Sentimenti di aldiqua*. Com o subtítulo “oportunismo, paura, cinismo nell’età del disincanto” o livro é publicado em 1990, porém começa a ser pensado bem antes desta data. Sem um organizador específico, sem reunir textos de um congresso, sem compilar esparsos em jornais e revistas ligados por uma temática específica, sem se colocar como espaço ocasional para a publicação de artigos pensados solitariamente por seus autores, o livro nasce, a partir de uma longa atividade seminarial, que reuniu pessoas interessadas em refletir sobre “a própria desafeição pelas formas de vida hoje predominantes”.¹⁵⁶ Reflexão publicada primeiramente, em forma de suplemento, em 1988, no jornal *Il manifesto*, e reelaborada, no mesmo ano, em um congresso, desta vez aberto ao público, na Casa della Cultura di Milano.

republicada, em 2003, em Barcelona, no Dossier de lectures Paolo Virno. Disponível em <<http://www.nodo50.org/ts/editorial/dossierlecturasvirno.rtf%202.pdf>> Acesso em: 10 out. 2006.

¹⁵⁵Idem, *ibidem*.

¹⁵⁶ Premessa. In: *Sentimenti dell’aldiqua*. Oportunismo paura cinismo nell’età del disincanto. Roma - Napoli: Theoria, 1990, p.09.

A hipótese que percorre o livro é a de que está mais que madura a retomada de um pensamento crítico radical, decisivamente à altura dos tempos. Pensamento que evite, no entanto, uma volta melancólica e orgulhosa aos anos 1970 e que consista na identificação de um ângulo visual, a partir do qual se consiga passar o presente ao mais áspero contrapelo, não em nome de tempos transcorridos.¹⁵⁷ Esta hipótese pode ser vista no texto de Paolo Virno, “Ambivalenza del disincanto”, como também nos de: Marco Bascetta, Lapo Berti, Alessandra Castellani, Lucio Castellano, Andrea Colombo, Massimo De Carolis, Massimo Ilardi, Augusto Illuminati, Franco Piperno, Rossana Rossanda, Domenico Starnone e Giorgio Agamben. Este último com o texto “La comunità che viene”, que ainda em 1990 é publicado em livro.

Sentimenti di aldiqua, sentimentos do que é “próprio daqui”. A junção da expressão italiana al di qua, desta parte, em uma única palavra, aldiqua, em oposição a aldilà, o mundo dos mortos, reforça a idéia de marcação específica de um lugar e de um mundo sensível, o hic, mas também de um tempo, nunc, na época do desencanto de uma Itália que volta o olhar sobre os anos 1960, 1970 e início dos 1980, através do oportunismo, do medo e do cinismo. A opção pela designação sentimentos evidencia a elaboração de um pensamento que, sustentado por conceitos caros à filosofia, como tempo e espaço, carrega em si a práxis do envolvimento, da participação, da resolução, dentro de uma “situação emotiva”. Nesse sentido, o pensamento de Paolo Virno suscita articular a ambivalência entre os campos definidos pelo tempo e pelo espaço de atuação e circulação de conceitos e sentidos, de saber e vida.

3.2 Formas de vida

Embora a ambivalência percorra todo o trabalho de Virno, é apresentada em Sentimenti di aldiqua como a “Ambivalenza del disincanto”¹⁵⁸. Segundo o ex-militante, as forças contrárias à época do desencanto - o oportunismo, o medo e o cinismo - procuram estreitar o campo de imediata coincidência entre produção e eticidade [eticità], estrutura e supra-estrutura, revolução do processo de trabalho e

¹⁵⁷ Idem ibidem.

¹⁵⁸ VIRNO, Paolo. Ambivalenza del disincanto. In: Sentimenti dell'adiqua: Oportunismo paura cinismo nell'età del disincanto. Roma - Napoli: Theoria, 1990.

sentimentos, tecnologias e tonalidades emotivas, desenvolvimento material e cultural. A pergunta que retorna constantemente no texto é: quais são os modos de ser e de sentir, que qualificam a situação emotiva comum tanto a quem se curva obediente, quanto a quem sonha com a revolta? E a resposta que persiste é a de que: os modos de ser e de sentir são co-extensivos ao papel preeminente do saber abstrato, do general intellect, em relação a todos os âmbitos vitais e a qualquer operar. “Percebendo também aqui, além de uma característica modalidade da experiência, também a sua ambivalência”.¹⁵⁹ Na elaboração da pergunta e da resposta, evidencia-se que a ambivalência, esse jogo em que forças contrárias se encontram (entre traços), ocorre porque precisamente nesse encontro há um saber abstrato que se coloca na prática pela contingência [chances]. Saber que Virno denominará de general intellect, retomando a imagem apresentada por Karl Marx num dos fragmentos de Grundrisse.

Esta inversão de posições entre conceitos e sentidos, entre saber e ‘vida’ é uma questão decisiva, para fixá-la é oportuno um rápido détour. Habitualmente: para tornar-se conciso é preciso regredir. A regressão se atém a um texto de Marx, famoso e controverso, o assim chamado ‘Fragmento sobre as máquinas’ [é um fragmento de Grundrisse der kritik der politischen Ökonomie 1857-1858, tr. It. La Nuova Italia, Firenze 1968-70, vol. II, pp. 389-403]. O que sustenta Marx nestas páginas? Uma tese bem pouco ‘marxista’: o saber abstrato – aquele científico em primeiro lugar, mas não só isso – se encaminha para tornar-se, exatamente em virtude da sua autonomia da produção, nada menos que a principal força produtiva, relegando o trabalho parcelado e repetitivo a uma posição periférica e residual. Trata-se do saber objetivado no capital fixo, transfundido no sistema automático das máquinas, dotado de objetiva realidade espaço-temporal. Marx recorre a uma imagem muito sugestiva para indicar o conjunto de esquemas cognitivos [conoscitivi] abstratos, que constituem o epicentro da produção social e, ao mesmo tempo, atuam por princípios ordenadores em todos os âmbitos vitais: fala de um general intellect, de um ‘intelecto geral’.¹⁶⁰

Na verdade o denominado “Fragmento sobre as máquinas” encontra-se no livro três, “O Capital”, de Grundrisse, sob o título “Contradições entre a base da produção burguesa (medida do valor) e o seu desenvolvimento mesmo. Máquinas etc”.¹⁶¹ A passagem a que Virno faz referência encerra o pequeno texto.

¹⁵⁹ Idem, Ibidem, p.35.

¹⁶⁰ Idem, Ibidem, p.26.

¹⁶¹ Não há tradução brasileira para o estudo prévio que antecede O capital, os manuscritos intitulados de Grundrisse. Tomo como referência a tradução espanhola: MARX, Kart. El capítulo del capital - Contradicción entre la base de la producción burguesa (medida del valor) y su propio desarrollo. Máquinas, etc. In: Elementos Fundamentales para la crítica de la economía política. Tradução de José Aricó, Miguel Murmis e Pedro Scaron. Buenos Aires:

A natureza não constrói máquinas, não constrói locomotivas, ferrovias, telégrafos elétricos, tecedeiras automáticas, etc. Eles são produtos da indústria humana; material natural, transformado em órgãos da vontade humana sobre a natureza ou da sua aplicação na natureza. São órgãos do cérebro humano criados pela mão humana; força objetivada do conhecimento. O desenvolvimento do capital fixo revela até que ponto o saber social geral, knowledge, converteu-se em força produtiva imediata, e, portanto, até que ponto as condições do processo da vida social mesma passaram sob o controle do general intellect¹⁶², remodeladas em conformidade a ele; até que ponto as forças produtivas sociais são produzidas não somente na forma do saber, senão como órgãos imediatos da práxis social, do processo de vida real.¹⁶³

Se a imagem do general intellect, enquanto um saber abstrato, mas também material, que as leis do trabalho incorporaram, acaba por gerar uma forma, embora virtual, para a ambivalência, a partir do confronto de posições e das changes nas atitudes pessoais e políticas, vimos também que nesse momento tem-se nela uma outra imagem, a do intelectual pós-autonomista, aquele que articula maneiras da esquerda se reinventar.

Esta seria uma posição defendida por Paolo Virno. Giorgio Agamben, que possui uma trajetória intelectual muito diferente, vai retomar a mesma imagem, general intellect, para falar sobre a noção de política, em um pequeno texto intitulado “Forma-di-vita”¹⁶⁴, publicado no início dos anos 1990. Nele Agamben considera a vida enquanto condição política, enquanto experiência do pensamento, ou seja, potência do intelecto. Poderíamos sugerir, a partir de Agamben, que o pensamento colocado em ato é o intelecto, é potência de pensamento.

A intelectualidade [...] e o general intellect marxiano adquirem o seu sentido só na perspectiva desta experiência. Eles nomeiam a multidão que adere à potência do pensamento como tal. A intelectualidade, o pensamento, não é uma forma de vida ao lado de outras nas quais se articulam a vida e a produção social, mas é a potência unitária que constitui em forma-de-vida as múltiplas formas de vida. Diante da soberania estatal, que pode se afirmar só separando cada âmbito da vida nua da sua forma, eles [intelectualidade e general intellect] são a potência que

Siglo Veintiuno, 1972, p.227-230. Além das publicações de dois sites que disponibilizam os trabalhos de Karl Marx: <www.marxists.org> e <www.criticamente.com>.

¹⁶² A tradução em língua espanhola sugere “intelecto colectivo”. [Tradução de José Aricó, Miguel Murmis e Pedro Scaron. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1972, p.229-230.]

¹⁶³ MARX, Kart. El capitulo del capital - Contradicción entre la base de la producción burguesa (medida del valor) y su propio desarrollo. Máquinas, etc. In: Elementos Fundamentales para la crítica de la economía política. Tradução de José Aricó, Miguel Murmis e Pedro Scaron. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1972, p.229-230.

¹⁶⁴ AGAMBEN, Giorgio. Forma-di-vita. In: Política. Napoli: Cronopio, 1993, p. 105-114. “Forma-di-vita” foi publicado posteriormente em Mezzi senza fine – note sulla politica [Torino: Bollati Boringhieri, 1996, p.13-19]

incessantemente reúne a vida a sua forma ou impede que ela se dissocie. A distinção entre a simples e maciça inscrição do saber social nos processos produtivos, que caracteriza a fase atual do capitalismo (a sociedade do espetáculo), e a intelectualidade como potência antagonista e forma-de-vida passam pela experiência desta coesão e desta inseparabilidade. O pensamento é forma-de-vida, vida insegregável da sua forma, e onde quer que seja se mostra a intimidade desta vida inseparável, na materialidade dos processos corpóreos e dos modos de vida habituais não menos que na teoria, lá e somente lá há pensamento. E este pensamento, esta forma-de-vida que, abandonando a vida nua ao 'homem' e ao 'cidadão', que a vestem provisoriamente e a representam com os seus 'direitos', deve tornar-se o conceito-guia e o centro da política que vem.¹⁶⁵

Aqui vemos como Agamben e Virno têm um nó central, um grau zero, em comum, porém cada um o desfaz ou o faz a seu modo. O general intellect para Virno instaura-se pela questão política e econômica, qual seja, pela ambivalência do saber atribuído às condições de trabalho. O saber abstrato se torna material na medida em que produz conhecimento, máquinas, por exemplo, também produz formas de vida, que tanto criam quanto se submetem à criação. Ou ainda, as relações de trabalho foram o germe para a criação de boa parte dos movimentos de esquerda italianos que, ao exigirem melhores condições de trabalho, exigiam condições para que as formas de vida ganhassem direito à vida. Neste sentido, as relações econômicas, via o pensamento de Marx, só existem pelas articulações do homem enquanto animal que tem linguagem, animal que tem capacidade de fazer política, de transformar o general intellect em formas de vida. E este animal pode ser qualquer um, mas principalmente pode ser o intelectual que articula teoria e práxis social, o intelectual que procura um novo lugar para o que não mais existe: as condições dadas nos anos 1960, 1970 e início de 1980. Período histórico, no qual os movimentos – em especial, o assim chamado autonomismo italiano – eram compostos por operários que procuravam um autonomismo em relação ao Estado e aos partidos e por universitários que faziam desta idéia uma luta política. A particularidade de composição desses grupos, ao carregar em si duas representações sociais distintas, é a exemplificação do general intellect, no momento que coloca lado a lado o saber abstrato e a produção de trabalho material.

Agamben concordará com a idéia de que o homem é o animal político que se constitui em formas-de-vida. Entretanto, não dará ênfase à questão econômica. Neste sentido, poderíamos dizer que se Agamben retoma alguns conceitos de Marx, como general intellect, ele o faz para colocar sob o viés político, não os assume, não

¹⁶⁵ Idem, *ibidem*, p. 113-114.

os cita. Ele os coloca em jogo, como faz com qualquer posição ou pensamento que esteja consolidado numa posição teórica fixa, numa comunidade. E esta é a tarefa política que Agamben chama de “que vem”. Ambos atribuem o general intellect a uma imagem de Marx, não ao marxismo. Virno ao tomá-la explica uma situação emotiva, o passado recente, Agamben ao voltar-se sobre a mesma imagem, a vê como potência de pensamento, “potência unitária que constitui em forma-de-vida as múltiplas formas de vida.” O que Agamben entende por forma-de-vida pressupõe retomar a cisão histórica pela qual passou o conceito vida: elaborar a vida como zoé e bios. A vida não pode ser pensada como o simples fato de viver, comum a todos os viventes, animais, homens, deuses, isto é, zoé, vida nua; a vida é a forma de viver solitária ou de um determinado grupo, é bios, é biopolítica. Assim, o general intellect é a possibilidade da bios organizar-se, colocar-se nas esferas públicas, tornar-se biopolítica. Tal consideração será o cerne para elaborações da tetralogia *homo sacer*, e desta forma, poderíamos correr o risco de afirmar que o Estado de exceção [*Homo sacer* II, I] se não é uma resposta ao autonomismo italiano, é uma possibilidade de lê-lo.

Ao considerarmos que o general intellect nos leva à biopolítica, nesse momento fica clara a questão econômica e política em Virno e a política e estética em Agamben. Para Virno, o termo de matriz foucaultiana¹⁶⁶ está ligado à idéia paradoxal de força-trabalho: como coisa irreal, pura potência, *dynamis*, a qual, porém, é vendida e comprada como uma mercadoria qualquer.¹⁶⁷ Ele dirá que Agamben ao falar sobre biopolítica a transforma numa categoria ontológica:

Agamben é um problema... Agamben é um pensador de grande valor, porém, em minha opinião, um pensador sem nenhuma vocação política. Então, quando Agamben fala de biopolítica tem a tendência de transformá-la em uma categoria ontológica com valor já desde o direito romano arcaico. E nisso, em minha opinião, ele está muito equivocado. O problema é, creio, que a biopolítica é só um efeito derivado do conceito de força-trabalho. Quando existe uma mercadoria que se chama força-trabalho já está aí implicitamente o governo sobre a vida.

Agamben, diria, em troca, que a força-trabalho é só um dos aspectos da biopolítica; eu digo o contrário: sobretudo porque a força-trabalho é uma mercadoria paradoxal porque não é uma mercadoria real como um livro ou uma garrafa d'água, senão que é a simples potência de produzir. Quando se transforma em mercadoria, a potência enquanto tal, então, há que governar o corpo vivente que mantém esta potência, que contém esta potência. Toni (Negri) e

¹⁶⁶ Durante os cursos no Collège de France, em 1977, Michel Foucault expõe e trabalha o termo biopolítica, que será agrupado nos volumes de *Dits et écrits*, em 1994.

¹⁶⁷ VIRNO, Paolo. Un concetto equivoco: biopolitica. In: *Grammatica della moltitudine*. Soveria Mannelli – Catanzaro: Rubbettino, 2001, p.54.

Michael (Hardt), em troca, utilizam biopolítica em um sentido histórico determinado, baseando-se em Foucault, porém o Foucault da biopolítica fala em poucas páginas – em relação ao nascimento do liberalismo – , por isso Foucault não é uma base suficiente para fundar um discurso sobre a biopolítica e meu temor, meu medo, é que a biopolítica possa transformar-se em uma palavra que esconde, cobre os problemas em vez de ser um instrumento para enfrentá-los. Uma palavra fetiche, uma palavra 'abre portas', uma palavra com o signo exclamativo, uma palavra que corre o risco de bloquear o pensamento crítico em vez de ajudá-lo. Então, tenho medo das palavras fetiche na política porque se parecem com os gritos da criança que tem medo da escuridão..., a criança diz: 'mamãe! mamãe!' , 'biopolítica! biopolítica!'. Não nego que haja um conteúdo sério no termo, entretanto vejo que o uso do termo biopolítica algumas vezes é um uso consolador, como o grito da criança, enquanto que a nós nos servem, em todo caso, de instrumentos de trabalho, não de palavras propaganda.¹⁶⁸

A negativa de Virno às considerações de Agamben sobre biopolítica só confirma a distinção: para Virno a política é participativa, por isso o saber abstrato, o intelecto, deve atuar na organização das formas de vida; para Agamben a política é potência do pensamento que permite ao vivente montar formas-de-vida. A grafia dos dois termos já indica uma distinção: a ausência do hífen e o plural, formas de vida, tal como Virno o utiliza, pressupõe para Agamben a condição dada pela multidão contemporânea, o que existe enfim, o vivente, a vida nua, zoé; o uso do hífen e o singular, forma-de-vida, é a possibilidade política da vida tomar forma, condição, espaço, lugar, ou seja, da zoé ser bios.

Daí observarmos que Virno ainda acredita numa comunidade possível, a da multidão e suas contradições de pertencimento e não pertencimento, e Agamben na comunidade possível e impossível, a do dar-se conta de que somos qualquer, ou seja, uma singularidade de ser tal qual se é, o pertencimento ao próprio do que se é, independente do grupo ao qual pertença. Esse é o ponto central que distingue as posições de Virno e Agamben nos trabalhos publicados em *Sentimenti di aldiqua*.

A idéia de comunidade fará parte na discussão de 1987. Virno associando às formas de vida da época do desencanto a comunidade batalliana, a comunidade dos que não têm comunidade. O mesmo ponto de partida de Agamben que, ao pensar a comunidade, atesta que, em se tratando de pensar o espaço e o tempo em que a vida e o saber se colocam, a categoria êxodo [esodo] e também a da deserção [defezione] dão forma e sentido à ambivalência. A palavra de uso bíblico, o livro que narra a saída dos judeus do Egito em busca da terra prometida, encontra, dos anos 1960 para cá, uma aplicação nas condições de pertencimento e não-pertencimento

¹⁶⁸ VIRNO, Paolo. General intellect, éxodo, multitud. Archipiélago. Op., cit.

à moltitudine, embora nesse momento o termo ainda não tivesse sido inserido nas articulações de Virno. Êxodo que historicamente poderia marcar a migração dos trabalhadores do sul para as fábricas da região norte. Êxodo da militância das ruas para a pesquisa universitária. Entretanto cabe lembrar que os militantes dos anos 1960/70 sempre foram ligados à universidade, como é o caso de Toni Negri e do próprio Paolo Virno, porém, a partir dos anos 1980, fazer parte, pertencer e, ao mesmo tempo, não pertencer a uma instituição acadêmica torna-se uma necessidade de sobrevivência¹⁶⁹. Sobre isto Virno dirá:

No que se refere ao meu trabalho na universidade... bem, eu venho fazendo isso somente há seis ou sete anos. E eu ainda sou um professor de contrato temporário. Até os quarenta e cinco anos, embora estivesse escrevendo livros de filosofia, eu trabalhava nos tipos de emprego mais disparatados na indústria cultural: roteirista de desenho animado, jornalista, editor, e por aí afora. A universidade foi uma escolha casual, não uma vocação ou um destino. Ela representou a possibilidade de ganhar um salário melhor e de ter mais tempo para escrever. Tendo publicado diferentes livros, eu podia tentar. Eu ganhei uma competição. Minha vida não mudou. E ela vai bem assim.¹⁷⁰

O êxodo pessoal de Virno encontra-se com as explicações que ele mesmo sugere ao conceito de raiz marxiana:

Ora, é exatamente na deserção e no exôdo que se exprime aquele sentimento de puro pertencimento, típico, para dizê-lo com Bataille, da 'comunidade de todos aqueles que não têm comunidade'. Deserção das regras dominantes que inervam papéis individuais ou identidades precisas, configurando sutis 'a-que'. Exôdo em direção a um 'lugar habitual', para constituir a volta com a própria atividade; um 'lugar habitual', que não pré-existe à experiência graças a qual nem se determina a localização, nem, portanto, pode refletir qualquer hábito pregresso (hoje, de fato, o hábito torna-se alguma coisa de insólito e inabitual, é somente um resultado eventual, não mais um ponto de partida). Êxodo, então, em direção a formas de vida, que dessem corpo e fisionomia ao pertencimento como tal (não formas de vida às quais pertencer). Êxodo: talvez é a forma que mais se adapta a instâncias de transformações radicais

¹⁶⁹ Em 1994 Paolo Virno torna-se professor de História da Filosofia, cargo que ocupa até 1996, na Università di Urbino, onde desenvolveu pesquisa sobre o conceito de dynamis e a modalidade do possível e sobre as teses de Kojève em relação a um "fim da história". Ainda em 1996, transfere-se para a Universidade de Montreal, na qual dirige um ciclo de seminários. Também foi professor da Universidade da Calábria, entre 1995 a 1999, período em que elaborou o trabalho sobre Hegel e Benveniste, Magistro e Agostinho. Além disso, na mesma universidade permaneceu por mais algum tempo com as disciplinas de Semiótica do Texto, de 1999 a 2000 e Ética da Comunicação, de 2000 a 2001. É dessa época que resulta *Grammatica della moltitudine*: per una analisi delle forme di vita contemporanee, reunião de textos das aulas proferidas para o curso de doutorado.

¹⁷⁰ Paolo Virno em entrevista a Branden W. Joseph [Grey Room, n.21, 2005, p.27].

do existente, que, invertendo-a, elaboram a experiência conduzida nos anos oitenta.¹⁷¹

Ao determinar as funções do êxodo, Virno coloca em evidência as considerações sobre o tempo - contemporâneo à voz que fala e ouve. Ou seja, o militante dos anos 1970, o habitual, condensa uma década depois as posições políticas passadas num agora, o inabitual. Vemos aí a presença nietzscheana em Virno via as Considerações intempestivas¹⁷², as mesmas que são tomadas por Agamben para definir O que é o contemporâneo?¹⁷³ O que diz Nietzsche nessas páginas que se tornam contemporâneas ao pensador e militante italiano, mais de um século depois? Recortamos um trecho do prefácio da segunda parte do livro “Da utilidade e dos inconvenientes da história para a vida”:

Se esta consideração é intempestiva é porque considero um mal, como uma deficiência, como uma carência, uma coisa que o tempo presente glorifica, a sua cultura histórica; é porque creio que todos nós sofremos de uma febre histórica decoradora e que, pelo menos, deveríamos reconhecer que padecemos dessa doença. [...]

Não vou negar, para me desculpar, que foi de mim principalmente, e dos outros só a título de comparação, que retirei as experiências que deram origem a este sentimento que me tortura – mesmo que seja apenas na medida em que sou discípulo da antiguidade, e sobretudo da antiguidade grega, que venha a experimentar sentimentos tão pouco atuais, apesar de me sentir filho do tempo presente. Mas é uma liberdade que me concedo a mim próprio, enquanto filólogo clássico, porque vejo para que poderia servir a filologia clássica no nosso tempo, senão para lançar uma ação intempestiva contra esta época e, assim o espero, em benefício do tempo que há de vir.¹⁷⁴

Assim, o intempestivo em Nietzsche reside no fato de constatar que o contemporâneo é marcado por um inatual. Agamben¹⁷⁵ lendo Nietzsche dirá que contemporâneo é aquele que não coincide perfeitamente com ele e nem se adequa às suas exigências, por isso inatual. Em Virno, podemos inferir que contemporâneo é aquele que opta pela deserção presente no êxodo; esse tempo marcado pelo pertencimento e não pertencimento coincide com a potência e o ato, com o vazio e o cheio, acrescentados em “Il vuoto come inattualità”¹⁷⁶, texto publicado na revista

¹⁷¹ VIRNO, Paolo. Ambivalenza del disincanto. In: *Sentimenti dell'adiqua: Opportunismo paura cinismo nell'età del disincanto*. Roma - Napoli: Theoria, 1990, p. 41.

¹⁷² NIETZSCHE, Frederic. Considerações intempestivas. Trad. de Lemos de Azevedo. Lisboa: Editorial Presença; São Paulo: Martins Fontes, 1976.

¹⁷³ AGAMBEN, Op.cit. 2007.

¹⁷⁴ NIETZSCHE, Op. cit., 1976, p. 102-103.

¹⁷⁵ AGAMBEN, Op. cit. 2007.

¹⁷⁶ VIRNO, Paolo. Il vuoto come inattualità. *Gomorra*, Nápolis, ano II, n.4/5, maio 1999, p. 51-53.

Gomorra¹⁷⁷, em 1999, mesma data de *Il ricordo del presente*, sobre o qual nos deteremos mais tarde.

No texto, Virno exemplifica que o ato linguístico, a fala, é um cheio, que instaura um vazio pela faculdade, potência, do enunciador. Exemplifica também que a ação, o ato, do trabalho, situada dentro de um tempo e de um espaço, compreende um cheio. No entanto, a faculdade, a potência, do trabalhador é um vazio, pois está sujeita à inúmeras variáveis; não podemos vê-la, existe na “surdina”. Esclarece que na sua origem, ‘potência’ significa falta, incompletude, inatualidade, que leva ao conceito de *dynamis* em Aristóteles: “a tarefa de tornar pensável o não ser”.¹⁷⁸ Mas como esse não ser, esse vazio, essa inatualidade encontra na condição de êxodo a sua dimora? Respondemos seguindo os argumentos de Virno: porque os seres vivos são carregados de potência, por isso não têm um ambiente prefixado, um habitat específico.

A potência atesta a nossa pobreza de instintos especializados. Temos o que fazer com um contexto vital indefinido; nisso nos orientamos graças à faculdade igualmente indefinida. A falta de um ambiente unívoco tem o seu antídoto homeopático em um certo esquecimento com o potencial, o indeterminado, o inatual. Este vazio (este desorientamento), carregamos conosco a todo momento. Não se trata de uma ferida cicatrizável. Os animais não têm faculdade, porque dispõem de um habitat prefixado. Os animais não têm potência (mas somente um repertório mais ou menos extenso de execuções eventuais). Então, os animais não têm vazio. Os seres humanos, exatamente porque são os mais pobres dos animais sob o perfil dos instintos (isto é porque desambientados), são sempre, em certa medida, inatuais. Tendo o que fazer com a potência, têm o que fazer com a ausência. Isto significa que em todo instante, por nós vivido, há um lado atual e um potencial, um elemento saturado e um lacunoso, um cheio e um vazio. Se assim não fosse, não teríamos história, não teríamos tempo histórico, ou antes não teríamos absolutamente nenhum tempo. Há história somente porque todo instante vivido tem em si, além do cheio das tarefas, o vazio da potência. Se fôssemos de quando em quando plenamente atuais, seríamos engaiolados em um eterno presente sem poros e sem desfiaduras.¹⁷⁹

Nas colocações de Virno, vemos os motivos pelos quais a categoria êxodo é carregada de tempo e de que tempo se trata. Uma sobreposição do contemporâneo,

¹⁷⁷ A revista *Gomorra*, criada em 1997 e dirigida por Massimo Ganevacci, Alberto Clementi, Paolo Desideri, Massimo Ilardi, Antonio Terranova, trata de temáticas ligadas à cultura metropolitana, vistas sob diversos ângulos: sociológico, antropológico, arquitetônico, urbanístico, das artes visivas, da música e outros. O número 4/5 gira em torno do tema do “vazio”.

¹⁷⁸ Idem, *ibidem*, p. 52.

¹⁷⁹ Idem, *ibidem*, p. 52.

aquele que Virno constantemente utiliza para designar as formas de vida, a multidão, etc, proposto por Nietzsche como o inatual, e do histórico, atribuído a Benjamin pelas desfiaduras do tempo; o que há em comum em ambos é que o tempo só é possível se for pensado no homem que tem linguagem, só ele pode falar daquilo que é nomeado de ato e de potência, só ele pode dizer e por isso viver o seu eterno movimento.

O mesmo conceito, êxodo, será colocado em discussão pouco tempo depois por Massimo Cacciari, a quem daremos destaque no próximo capítulo, num congresso sobre as Formas do exílio¹⁸⁰, encontro que também contou com a participação de Giorgio Agamben, que interveio sobre a política do exílio. Para refletir sobre os paradoxos do exílio, Cacciari parte da constatação do fracasso de algumas ilusões políticas, como a que identificava o exílio com as estruturas opressivas, e afirma a necessidade de pensar os distintos paradoxos das figuras do hóspede, do inimigo, do estrangeiro e, por consequência, a do peregrino e do êxodo.

Podemos agora lembrar desta outra figura tão estreitamente relacionada com o tema do exilado e do exílio, a saber, a do peregrino, uma figura muito ligada a um tema que sem dúvida voltará a aparecer no Congresso, o do êxodo: que terra deixamos para trás e seguimos voz – se não temos nenhuma terra – , a que voz respondemos, a que voz obedecemos? Porque para que haja experiência do êxodo, a experiência do peregrino, não basta abandonar ou simplesmente começar andar; é preciso ter uma terra da qual partir, uma voz que chama, uma promessa a obedecer e escutar. De outro modo, os termos ‘peregrino’ e ‘êxodo’ se convertem em vagos anseios, em meros ‘sentimentos’. A experiência do exílio não é certamente a de um simples desenraizamento, porque aquele que sofre ou padece com o exílio ou está no exílio não deixa de ter uma terra, um solo (seja verdadeira ou falsa a etimologia que a respeito certos gramáticos voltam a propor) e sempre experimenta alguma forma de dor, ou por voltar, ou por ter ido sem possibilidade de voltar, ou por alguma outra esperança, ou desesperança, de voltar. Creio que precisamente é isto (as linguagens do hóspede, do êxodo, do exílio) serão os termos que, em seus conflitos e entrelaçamentos, deverão ser analisadas neste Congresso, isto é, as relações entre exilado e peregrino, hospes e hostis, inimizado e filia.¹⁸¹

¹⁸⁰ A discussão de Massimo Cacciari sobre o paradoxo do estrangeiro, como também a de Giorgio Agamben sobre a política do exílio fazem parte das intervenções ocorridas no Congresso Internacional Formas do Exílio, organizado pelo Departamento de Iberística da Universidade Ca’ Foscari de Veneza, no final de abril de 1995, e publicadas pela revista espanhola Archipiélago no ano seguinte, 1996.

¹⁸¹ CACCIARI, Massimo. La paradoja del extranjero. Archipiélago – cuadernos de crítica de la cultura, n.26-27, inverno de 1996, p.19.

Tanto Virno, quanto Cacciari e Agamben voltam-se sobre a idéia de forma para explicar os paradoxos da vida em movimento, para atribuir uma designação às implicações da vida em sociedade, em grupos, em comunidades, etc. Forma é a maneira encontrada para significar, ler, atribuir sentidos à força dos acontecimentos da vida. No entanto, a forma aqui não é uma maneira de aprisionar a força, mas sim de assegurar a ela um lugar enquanto conceito, enquanto categoria, enquanto imagem.

Que força carrega a noção de êxodo para que se torne um conceito tão vital para Cacciari e Virno? A força de colocar uma experiência da linguagem numa ação da vida, ou vice versa. Para Virno, o êxodo está no retorno ao habitual, a uma atividade, mas um retorno que não implica um pertencimento, nem uma volta ao que já foi. Êxodo é a possibilidade de dar potência a uma situação, a uma condição, a um passado. Por isso, afirmou-se anteriormente que a forma de vida, que Paolo Virno optou para ele, é uma situação de êxodo. Se Virno joga com a ambivalência, Cacciari joga com o paradoxo. Ainda que construa seu argumento em torno das tensões da idéia de lugar, espaço, as consequências dessa ação vão ao encontro das colocações de Virno, no momento em que constata que para haver experiência de êxodo, experiência do peregrino, não basta abandonar e simplesmente por-se a andar, é preciso ter uma terra para a qual partir, uma voz que chama, uma promessa a obedecer e escutar. A forma de vida que busca o peregrino poderia muito bem ser aquela que deseja o militante, o intelectual que, repensando as suas posições, os seus papéis, passa o passado a contrapelo a fim de elaborar um novo lugar para as suas posições. Se fôssemos voltar a Agamben, diríamos um lugar que vem.

3.3 Multidão

O general intellect e o êxodo, que se exprimem enquanto formas da ambivalência, vão precisar da mudança e da contingência incorporadas pela noção de multidão. De 1987 chega-se a 2001, no pós-facio, “Moltitudine e individuazione”¹⁸², à tradução italiana, feita pelo próprio Virno, de *L’individuazione*

¹⁸² VIRNO, Paolo. *Moltitudine e individuazione*. In: SIMONDON, Gilbert. *L’individuazione psichica e collettiva*. Trad. Paolo Virno, Roma: Derive approdi, 2001, p.231-239. No original: *L’individuazione psichique et collective* [Paris: Editions Aubier, 1989], com prefácio de Muriel Combes.

psichica e collettiva, de 1989, de Gilbert Simondon. Por sinal, todas as referências de Virno ao pensador francês se dão a partir deste trabalho, o que se justifica pelo interesse do filósofo italiano pela noção de “individuação psíquica e coletiva”, que reaparece em *Grammatica della moltitudine* (2001); é republicada em *Quando il verbo si fa carne. Linguaggio e natura umana* (2003) sob o título “Moltitudine e principio di individuazione”; e é rediscutida no último número da revista francesa *Multitudes*, com o título “Les Anges et le general intellect. L’Individuation chez Duns Scot et Gilbert Simondon”.

Qual seria o interesse de Virno pelo princípio de individuação? Pela possibilidade de articular multidão e indivíduo social, ou seja, colocar em jogo Simondon, Hobbes, Spinoza e Marx, seria uma resposta breve. Mais especificamente, o interesse se sustenta pelas duas teses sobre a individuação, as quais funcionariam como predicados para o conceito de multidão. Lidas por Virno, a primeira se detém em dizer que “o sujeito é uma individuação sempre parcial e incompleta, consistindo no entrelaçamento mutável de aspectos pré-individuais e aspectos efetivamente singulares”. E a segunda, um desdobramento da primeira, assegura que: “a experiência coletiva, longe de assinalar a decadência ou o eclipse do sujeito, dá continuidade e refina a individuação.”¹⁸³ Ou seja, a partir do princípio de individuação é possível ver o único e o irrepetível, a singularidade, em ligação com o que é comum, dividido por todos, com a coletividade. Em resumo, o sujeito, para se constituir como indivíduo social, pressupõe a existência de uma singularidade física, psíquica e coletiva.

O princípio de individuação também será discutido por Gilles Deleuze, ao analisar um trabalho anterior de Simondon, *L’individu et sa genèse physico-biologique*,¹⁸⁴ de 1964. Na verdade, os dois livros correspondem a um mesmo trabalho: a tese *L’individuation à lumière des notions de forme et d’information*, defendida por Gilbert Simondon em 1958. Deleuze acrescentará às teses que “o indivíduo só pode ser contemporâneo da sua individuação e, a individuação, contemporânea do princípio. O princípio deve ser verdadeiramente genético, não simples princípio de reflexão”. O indivíduo não é “somente resultado”, ele é “meio de individuação”. Dentro deste ponto de vista, a “individuação já não é coextensiva ao ser; ela deve representar um momento que não é nem todo o ser nem o primeiro.

¹⁸³ Idem, *Ibidem*, p.233.

¹⁸⁴ DELEUZE, Gilles. Gilbert Simondon, O indivíduo e sua gênese físico-biológica. Trad. de Luiz B. L. Orlandi. In: *A ilha deserta e outros textos*. São Paulo: Iluminuras, 2006, p.117-121. [Edição preparada por David Lapouje; Organização brasileira de Luiz B. L. Orlandi]

Ela deve ser situável, determinável em relação ao ser, num movimento que nos levará a passar do pré-individual ao indivíduo.”¹⁸⁵

Desta maneira, Deleuze se detém no sujeito enquanto constituição coletiva, sujeito que pré-individual (biológico) torna-se individual (biológico, psíquico e coletivo). Virno parte da multidão para entender o indivíduo. Por isso será de extrema importância para ele a questão histórica e a linguagem. Elas serão componentes para esse indivíduo articular-se no coletivo. O que estará em evidência em *Grammatica della moltitudine*, livro que tem como pressuposto analisar as formas de vida contemporâneas, ou ainda, ver como o termo multidão, em oposição ao de povo, descreve um conjunto de rupturas, de inovações nas condições do modo de ser coletivo. Ou seja, Virno coloca em jogo dois pensadores e duas posições: Hobbes e Spinoza. O primeiro pensa a idéia de povo, como a subordinação às regras, e o segundo opta pela designação multidão por perceber que na pluralidade há um uno, ou seja, vê-se novamente o princípio de individuação.

Desta forma, se é próprio da noção de *moltitudine* carregar a ambivalência, é também ao desenvolvê-la que a noção do general intellect, um dos pilares centrais da produção da riqueza, por consequência, de todas as hierarquias e relações de poder, esclarece Virno, encontra uma força contrária, uma força lingüística: o conceito aristotélico *luogo comune*.

[...] Deste modo, se poderia dizer que a ‘vida da mente’ torna-se em si mesma pública. Apela-se a categorias generalíssimas para desdobrar-se nas mais variadas situações determinadas, não dispondo mais de códigos ético-comunicativos ‘especiais’, setoriais. Não-se-sentir-na-própria-casa e acima dos ‘lugares comuns’ caminham juntos. O intelecto como tal, o intelecto puro, torna-se a bússola concreta lá onde menos existem comunidades substanciais e se está sempre exposto ao mundo no seu conjunto. O intelecto, também nas suas funções mais rarefeitas, apresenta-se um que de comum e de destaque. Os ‘lugares comuns’ não são mais um pano de fundo despercebido, não são mais ocultados do fervilhar dos ‘lugares especiais’. São um recurso compartilhado cujos ‘muitos’ são o Uno que está sob domínio do modo da multidão. Repito e insisto: o vir em primeiro plano do intelecto como tal, o fato que as estruturas lingüísticas mais gerais e abstratas tornarem-se instrumentos para orientar a própria conduta, é, no meu parecer, uma das condições que definem a multidão contemporânea.¹⁸⁶

¹⁸⁵ Idem, ibidem, p.117.

¹⁸⁶ VIRNO, Paolo. *Luoghi comuni e ‘general intellect’*. In: *Grammatica della moltitudine*. Soveria Mannelli – Catanzaro: Rubbettino, 2001, p.16-17.

Na aproximação das duas categorias, *general intellect* e *luogo comune*, tem-se a possibilidade “da vida da mente” se transformar na “vida pública”. O primeiro como o saber por ele mesmo que, colocado na esfera pública, entra em contato com os atritos de uma estrutura social construída a partir das relações de trabalho e da circulação de bens; o segundo vem para mostrar que na vida pública não há espaços intocáveis, todos podem ser afetados pela multidão, que, embora constitua uma grande massa, não é unitária, não é homogênea. Mas há um ponto em comum nos dois conceitos, isto é, a capacidade de articulação das estruturas lingüísticas, que consolidam a enunciação: “quando o verbo se faz carne”. A expressão de uso bíblico torna-se o título de um dos livros de Virno, em 2003, no qual discute a faculdade da linguagem como natureza humana. Portanto, se as formas de vida atestadas pelas duas categorias afirmam que não há unidade, o êxodo corrobora com esta prerrogativa a partir do momento em que questiona o pertencer a um lugar e a um tempo:

Mas qual é, pela multidão contemporânea, a abundância virtual que solicita a opção fuga em detrimento da opção resistência? Em jogo não está, obviamente, uma ‘fronteira espacial’, mas o a mais (sovrappiù) de saberes, comunicações, virtuosístico agir de concertos implicados pela publicidade do *general intellect*. A deserção dá uma expressão autônoma, afirmativa, em alto relevo a este a mais, impedindo assim a sua transferência ao poder da administração estatal, ou a sua configuração como recurso produtivo da empresa capitalística.

Desobediência, êxodo. É claro porém que se trata somente de alusões ao que poderia ser o virtuosismo político, ou seja não servil, da multidão.¹⁸⁷

Os lugares comuns, o *general intellect* e o êxodo, que definem a multidão contemporânea, enfatizam que não é possível pensar o intelecto, o saber, o conhecimento – leia-se a filosofia – sem a vida com todas as suas singularidades – leia-se multidão. Ou seja, aquilo que estava no lugar do poder, da norma, passa a fazer parte da existência política, do virtuosismo político, da vida. Nesse caso, poderíamos dizer do “governo dos homens”, da biopolítica, a qual dá sentido, como já vimos, à ambivalência.

Quase vinte anos após o texto de 1987, Virno publica, em 2006, a edição argentina *Ambivalencia de la multitud* – entre la innovación y la negatividad. Se no primeiro, o fordismo entrava em crise e trazia à tona figuras desagradáveis para a

¹⁸⁷ VIRNO, Paolo. *Ragion di Stato ed Esodo*. In: *Grammatica della moltitudine*. Soveria Mannelli – Catanzaro: Rubbettino, 2001, p.46.

vida coletiva, através do oportunismo, do cinismo e do medo, neste texto, as figuras se consolidam em torno das “murmurações inscritas no deserto”, ou melhor, da ambivalência, da oscilação e do uso não-freudiano do termo freudiano sinistro. “Freud disse que o que nos aterroriza é precisamente e somente aquilo que, em outro momento, teve a capacidade de nos proteger e nos tranquilizar.” No entender de Virno as duas categorias, mais o termo de raiz freudiana, apresentam-se na multidão a fim de compor o seguinte quadro: a ambivalência é a amizade sem familiaridade, autêntico apoio de uma comunidade política, que pode investir-se na familiaridade da inimizade para instigar os massacres entre facções, tribos, bandos. Não existe na ambivalência um terceiro termo que determine a resolução, ou seja, uma síntese dialética ou um ponto superior de equilíbrio: cada polaridade remete a outra, ou melhor, já a contém em si. Já pela oscilação vê-se que o recíproco reconhecimento entre semelhantes está marcado por um incessante movimento pendular que vai do parcial êxito ao fracasso incipiente. Por último, o sinistro, o que nunca é o inusitado, senão somente aquilo com o qual temos a maior intimidade (o excesso pulsional, as estruturas fundamentais da linguagem verbal), e que, em diferentes situações, cumpriu ou poderá cumprir também uma função protetora.¹⁸⁸

A atividade política e filosófica fez com que Virno tivesse uma grande entrada na América Latina¹⁸⁹, permitindo que no segundo semestre de 2006 visitasse pela primeira vez a Argentina. Trazido por uma pequena editora, a Tinta Limón, responsável por algumas das traduções do filósofo italiano ao espanhol, Paolo Virno proferiu conferências em faculdades públicas de Buenos Aires e Rosário sobre a ambivalenza della multitud. Porém o nome de Virno, que já vinha tendo destaque, principalmente na Argentina, desde o final da década de 1990, ganhou força quando em 2001, diante das passeatas, piquetes em várias cidades daquele país, disse que via nelas a marcha da ação de uma moltitudine e assinalou uma continuidade entre esses acontecimentos, os protestos de Seattle, em 1999, e os de Gênova, em 2001. Naquele momento alguns intelectuais argentinos contestaram tal afirmativa, prolongando o debate sobre como nomear essa politização das ruas.¹⁹⁰ No entanto, fora desse grupo, Josefina Ludmer, na época professora de Literatura

¹⁸⁸ VIRNO, Paolo. Ambivalencia. In: Ambivalencia de la multitud – entre la innovación y la negatividad, Buenos Aires, Tinta Limón, 2006, p.42.

¹⁸⁹ A recepção de Virno na América hispânica é tão forte que encontro em textos de língua espanhola, principalmente publicações argentinas ou organizadas por argentinos, as mais contundentes leituras sobre o trabalho do pensador italiano.

¹⁹⁰ VIRNO, Paolo. Sentimientos del más acá. Entrevista concedida a V. G., para o suplemento Página12, em 25 set. 2006. Disponível em <<http://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/subnotas/73518-23844-2006-09-25.html>> Acesso em: 25 set. 2006.

Latino-americana, na Universidade de Yale, percebia outras possibilidades no pensamento de Virno, a do tempo histórico enquanto forma de ler o presente, em Buenos Aires¹⁹¹. A percepção de que a categoria *moltitudine* não bastava para entender os fenômenos contemporâneos fez com que Virno pensasse então na ambivalência della *moltitudine*, tema central do livro apresentado em 2006, em Buenos Aires.

3.3.1 Luogo Comune e Metropolis

Ao voltar-se para o passado daquilo que ainda é o seu espaço de circulação, Virno opta pela ambivalência de que os sentimentos são carregados. Sentimentos que se assumem enquanto conceitos para explicar um momento histórico, quando o próprio da movimentação e da articulação exigia posições definidas pela razão de um grupo e de um ideal político. No entanto, o voltar-se, como o do verso em Agamben visto no capítulo anterior, pede um contato com o aqui, de um tempo/espaço já antes estado e ao mesmo tempo benjaminianamente nunca estado.

Voltemos a esse tempo. Exatamente em 1968, Paolo Virno inicia a militância política em *Potere operaio*, organização de nível nacional, herdeira dos *Quaderni Rossi*, que atuava nas fábricas e universidades. Era formada por vários grupos: o local teve início em Veneza, em 1967, e o nacional, em 1969, porém, em 1973, a organização chega ao fim, com a dissolução de todos os grupos. Durante o período que esteve junto à organização, Virno participou de intervenções frente às fábricas de Roma, Milão e Turim, dentre elas Alfa Romeo e FIAT. Anos depois, faria parte de *Il Movimento del' 77*, que diferentemente do 68 francês, composto por estudantes, tinha como membros não somente estudantes, mas sim operários e o “proletariado”, ou no dizer de Virno “estudantes trabalhadores e trabalhadores estudantes”. Também em 1977, ao mesmo tempo em que conclui o curso de filosofia com a *tesi di laurea* sobre o conceito de trabalho e a teoria da consciência de Theodor Adorno, funda com Orestes Scalzone e Franco Piperno, também como ele, participantes do antigo *Potere operaio*, a revista *Metropoli*.

¹⁹¹ Tais discussões foram apresentadas por Josefina Ludmer em sua conferência, no congresso da ABRALIC, em 2002, em Belo Horizonte e também publicadas sob o título “Temporalidades del presente”, na revista *Margens/Márgenes* [Belo Horizonte, Buenos Aires, Mar del Plata, Salvador, n.2, dezembro de 2002, p. 14-27.]

Em 1977, outros companheiros do velho Poder Operário e eu decidimos fundar uma revista importante, significativa, que refletia sobre este novo começo, sobre esta modificação radical da mentalidade, das formas de pensar, das formas de vida que, digamos, nos projetavam a um mais além da época do trabalho.¹⁹²

Em 1979, auge da repressão contra os movimentos italianos, Metropoli é censurada e os seus editores presos juntamente com outros militantes do chamado “juízo de abril”, ou juízo de Toni Negri.

Sexta-feira, 7 de abril de 1979: uma busca policial ‘apanha’ muitos militantes de extrema-esquerda que, pelo radicalismo de suas posições teóricas ou de suas ações, são acusados de constituir o habitat natural das formações de guerrilha. É decretada a prisão preventiva de setenta pessoas, dentre as quais todos os professores do departamento de Ciências Políticas da Universidade de Pádua, considerada a sede da ‘direção intelectual’ de um vasto movimento ‘autônomo’ de que as Brigadas Vermelhas seriam o braço armado. Entre eles: Antonio (Toni) Negri, o diretor do Instituto de Ciências Políticas.¹⁹³

Já em liberdade definitiva, Virno organiza, como já vimos, *Sentimenti dell’aldiqua*, porém cabe acrescentar que tal organização acaba sendo o germe para *Luogo comune*, revista política publicada entre novembro de 1990 e junho de 1993, na qual colaboravam, além de Paolo Virno, Giorgio Agamben, Franco Piperno, Toni Negri, Sandro Mezzadra e Sergio Bianchi. A hipótese era de que se o trabalho pós-fordista tinha no seu centro a comunicação, a cultura no sentido mais amplo do termo, então, era preciso começar a análise a partir de certos sentimentos. Sentimentos considerados maus, colocados enquanto virtudes técnicas. Ainda na linhagem das revistas, um ano antes do encerramento de *Luogo comune*, 1992, é criada, na mesma esteira, porém com dupla função, periódico e editora, *Derive Approdi*, revista teórica e política co-editada, entre outros, por Paolo Virno e Sandro Mezzadra. A preocupação da revista era como transformar os discursos sobre o general intellect, multidão e êxodo em formas concretas de luta.

¹⁹² Idem ibidem, s/p.

¹⁹³ MAGGIORI, Robert. Toni Negri, o retorno do ‘diabo’. In: NEGRI, Toni. *Exílios*. Tradução de Renata Cordeiro. São Paulo: Iluminuras, 2001, p.77-78.

3.3.2 Soleira – Abraçado ao meu rancor

Desta forma, ao considerarmos que o pensamento de Virno ganha forma e visibilidade após sofrer as consequências do trabalho editorial da revista *Metropoli* – título sugestivo para quem tem como preocupação entender as formas de vida que habitam um lugar, ou ainda como sugere Massimo Cacciari dar forma às contradições da cidade¹⁹⁴ – e se articula novamente a partir da criação de um novo periódico, sentimos a possibilidade de voltarmos o olhar para uma outra situação, um outro recorte histórico, a um outro lugar, porém a um mesmo tempo cronológico. Colocamos lado a lado uma Itália nortista e central do final dos anos 1960 ao início dos 1980 e um Brasil paulistano e carioca desta mesma época. Colocamos dois nomes, Paolo Virno, que organiza na revista *Metropoli* as suas posições políticas, e João Antônio, escritor que é tomado por uma revista, a *Escrita*¹⁹⁵, como modelo de escritor que, à margem de um sistema político e editorial, consegue pôr em circulação suas publicações.

João Antônio, que morreu em 1996, começa sua atividade de escritor¹⁹⁶ em 1963 com *Malegueta*, *Perus* e *Bacanaço*, seguem *Leão-de-chácara* e *Malhação do judas carioca*, em 1975, *Calvário* e *porres do pingente* Afonso Henriques de Lima Barreto, em 1977, *Ô, Copacabana*, em 1978, *Dedo duro*, em 1982, e *Abraçado ao meu rancor*, em 1986, cujo título dá nome a um dos contos. Neste conto, de tom autobiográfico, o narrador deixa o Rio de Janeiro por um curto período e volta a sua cidade natal, São Paulo, para um compromisso de trabalho, a cobertura de um evento político. Como um flâneur melancólico, o narrador vaga pela cidade tentando reconhecer nela os signos daquilo que um dia ela já foi. Nessas andanças, como pela atividade de jornalista-escritor, depara-se com um sentimento: o rancor, enquanto forma de ler as contradições de uma época.

Se Virno transforma sentimentos desagradáveis como oportunismo, medo e cinismo “não em sentimentos no sentido psicológico, senão em sentimentos

¹⁹⁴ CACCIARI, Massimo. *La città*. 3ª ed. Romagna: Pazzini Editore, 2008.

¹⁹⁵ Tendo como editor de Wladyr Nader, no final de 1975, entra em circulação em vários pontos do país a paulistana *Escrita* – revista mensal de literatura, no mesmo ano em que começam as publicações dos jornais *Versus* e *Movimento*. Autodenominada alternativa, permaneceu no mercado editorial até o final de 1988 com várias alterações na periodicidade, no formato e no tipo de texto. Sobre este periódico desenvolvi a dissertação de mestrado “O livro está pronto, e agora?” Uma leitura de *Escrita*, defendida em 2000, no programa de pós-graduação em literatura – UFSC, na qual procurei defender a hipótese de que a revista existia na tensão entre literatura, imprensa e indústria cultural.

¹⁹⁶ Nos últimos anos a editora Cosac Naify vem reeditando os trabalhos de João Antonio.

entendidos como formas de ser, formas de estar no mundo”¹⁹⁷, João Antônio atribui ao rancor a maneira de ler uma situação histórica. O jeito que os manuais de literatura encontraram para significar o texto de João Antônio foi enquadrá-lo dentro de uma literatura urbana, como o faz Alfredo Bosi em *História Concisa da literatura brasileira*¹⁹⁸, que o considera “expressão de um neo-realismo violento”, “explorador do universo urbano e marginal”. O mesmo Bosi acrescenta no prefácio a *Abraçado ao meu rancor* que o trabalho se justifica por ele “ter sido pobre, boêmio e suburbano numa São Paulo ainda não devorada pelo consumo; ser jornalista de raça e escritor atracado com o real; viver às voltas com a própria biografia; sentir-se, enfim, em dura e amargosa oposição aos regimes dominantes”¹⁹⁹. A leitura de Bosi marcada por um “catolicismo” vê a figura e o trabalho de João Antônio como expoentes de uma postura política fixa em uma época, que “já foi” e “não volta”. Neste sentido, pelas constatações de Bosi, João Antônio seria exemplo de uma geração comunista, no entanto, se consideramos o pensamento de Virno, apresentado até o momento neste trabalho, poderíamos dizer, que o gesto de abraçar o rancor anuncia um desejo de tocar o inabitual, de lidar com o anarquismo.

Desta forma, vemos que a crítica ao trabalho de João Antônio apaga o que ele coloca ao jogar com a ambivalência do que nomeia de rancor. A exigência do escritor é a de que a negatividade do sentimento seja uma maneira de dar vida à condição do sujeito individuado na multidão de uma cidade que condensa dois tempos. Vejamos algumas passagens do conto: a narração se inicia exigindo a presença de um personagem do passado, o sambista Germano Martins – “Por onde andaré Germano Matias? Magro, irrequieto, sarará, sua ginga da Praça da Sé, jogo de cintura da crioulada da Rua Direita? E o que foi que fez, maluco, azoado, e seu samba levado na lata de graxa?”²⁰⁰ - na sequência são descritas, em fusão, a cidade e o jornalista:

Estou aqui e rondo esta umidade, revirando este frio, faz cinco dias. Cubro a programação oficial com o embrulho velho no estômago. Velho mas suportável, diga-se. Pensar que isso vai durar uma semana de coquetéis, falações, visita aos restaurantes da moda, discurseiras, paletós, gravatas, passeios oficiais. Nem foi para

¹⁹⁷ VIRNO, Paolo. *Archipiélago*, Op. cit.

¹⁹⁸ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1997.

¹⁹⁹ BOSI, Alfredo. *Um boêmio entre duas cidades*. In: *Abraçado ao meu rancor*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986, p.s/p.

²⁰⁰ ANTÔNIO, João. *Abraço ao meu rancor*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986, p.77.

samba que me trouxeram do Rio. Mas desguio da manada, tão logo posso, o mais que posso. E tento ganhar, reaver a cidade.²⁰¹

Esta profissão não presta. Com o tempo, você vai empurrando a coisa com a barriga, meio pesadão. Sem qualquer alegria, garra ou crença, cutucado pela necessidade da sobrevivência. Apenas. O pior, se existe um, é que esta ocupação sovina e instável acaba como que atraindo azares, vícios, mortificações e levantando desejos de destruição, pespegando sentimentos culposos. A bebida, alguma esbórnia, outros empurrões que se tenta dar nessa consciência só fazem afundar mais o poço.

Muita vez, tenho achado. Devo já estar no fundo dele. E, assim futricado, só escrevo porque tenho consciência culposa. Um homem limpo vai para casa e dorme. Ou vive, ama. E não há fantasmas que o atormentem. Um homem de bem dorme.²⁰²

Nova recorrência ao sambista e associação à ditadura, sobrepostas pelo amargor:

No coração da cidade
Hoje mora uma saudade,
A velha Praça da Sé,
Que é de tradição.
Ai, que saudade,
Da batucada feita na lata de graxa...
Até o engraxate
Foi despejado...
... Só restou recordação.

Onde enfiaram os sambas de Germano Matias?
Outra idéia amarga me vem. Todos os ditadores, eficientes e poderosos, usam óculos escuros.
Como vão as coisas nesse país adjetivo, preferível e menos desastroso o sujeito ser apenas jornalista. Com o correr dos anos, perderá duas coisas e só duas. Embora, é verdade, propriedades que um homem só perde uma vez. O tempo e a vergonha. [...]
Pior é, no país, o sujeito que, escritor, se mete a também jornalista. Aí perderá potencial maior – o tempo, a vergonha, o talento e o estilo. Além, claro, de correr outros riscos sérios da dor inútil. Bate-lhe o envelhecimento precoce, a velhice íntima, baixa-lhe impotência, medo, mais as deformações e vícios pequenos da classe média.²⁰³

Sobre a cidade: “Mais que geografia, um modo de vida.”²⁰⁴ Lembrança da cidade que fora: “Sei lá, sei lá por quê. Estou me lembrando de uma letra de

²⁰¹ Idem, ibidem, p.79-80

²⁰² Idem, ibidem, p.82.

²⁰³ Idem, ibidem, p.90-92

²⁰⁴ Idem, ibidem, p.95.

tangaço. Carregada. E em que o osso, o buraco e o nervo da coisa ficam mais embaixo. Diz, corta, rasga que me quero morrer abraçado ao meu rancor.”²⁰⁵

As sequências acima apresentam um indivíduo social que reconhece a sua singularidade no meio da multidão, reconhece-se enquanto linguagem e cidade. Entretanto esta singularidade não suporta a condição de ser contemporâneo a si mesmo, e exatamente por não suportar é que assim se configura. O habitual do passado, a resistência, o inimigo, a ditadura, o outro, é “rasgado”, “cortado”, como na letra do tangaço, pelo inabitual – retomando as considerações sobre o êxodo mencionadas por Virno. O que não é suportado pela figura que monta o texto é o rasgo e o corte, daí vem o rancor que sobrepõe lembrança e cidade, lembrança e política.

3.4 Modernariato

Para retomar: iniciamos as discussões com um trabalho produzido em 1987, em seguida, passamos por outros dois publicados já no novo século; agora, fixaremos o olhar para o meio desse caminho temporal, com os textos “La politicizzazione integrale: una cultura rivolta a inventare l’arte di star bene”²⁰⁶ e “Meditazioni sul tempo”²⁰⁷, ambos de 1997, que, juntos com *Il ricordo del presente*²⁰⁸, de 1999, possibilitam articular a idéia de tempo e lugar/espço no pensamento de Virno. O primeiro com a discussão sobre a comunidade, voltando-se sobre o 68, o segundo sobre a potência e o ato e o terceiro sobre o tempo histórico.

A comunidade possível não é alguma coisa que se perdeu e a qual se reclama. Nada que preceda a moderna ‘sociedade civil’, as suas relações de produção, enfim a época da planificação e da técnica. A comunidade, como se desenha no movimento de 68, é uma expectativa, uma pergunta, uma perspectiva novíssima que se abre movendo a pleno desenvolvimento de ligações abstratas e impessoais. Alguma coisa que pode acontecer e que não nunca foi. Processo solidário de ‘secessão’[secessione] da sociedade assim como é, a comunidade não tem por base alguma colocação definida: nem

²⁰⁵ Idem, *ibidem*, p.95.

²⁰⁶ VIRNO, Paolo. *La politicizzazione integrale: una cultura rivolta a inventare l’arte di star bene. Contro tempo - Forme dell’esperienza nella modernità*, Bergamo: Moretti & Vitali Editori, ano II, n. 3/4, outubro 1997, maio 1998, p.191-199.

²⁰⁷ VIRNO, Paolo. *Meditazioni sul tempo. Contro tempo - forme dell’esperienza nella modernità*, Bergamo: Moretti & Vitali Editori, ano II, n.2, maio 1997, p.41-52.

²⁰⁸ VIRNO, Paolo. *Il ricordo Del presente. Saggio sul tempo storico*. 1º ed. Torino: Bollati Boringhieri, 1999.

étnica, nem o lugar de trabalho, nem o partido político. Adotando uma expressão de Bataille, precisaria talvez dizer que nas assembleias e nos coletivos de 68 se experimenta a comunidade de todos aqueles que não tem mais nenhuma comunidade de origem. Na prática de similar comunidade, assim abertamente desraigada, é visto o pressentimento quase tátil de um lugar habitual no qual se sente no próprio agio. Um pressentimento de pública felicidade, sem dúvida.²⁰⁹

Em que medida é permitido falar ainda de anterioridade, posteridade, simultaneidade a propósito do que leva a marca da permanência? Como se configura a relação entre 'sempre' potencial e 'exatamente agora' atual, se não nos colocamos no ponto de vista do decurso cronológico? E que outra forma toma, a mesma relação, se ao invés se presta atenção na ordem temporal? Para chegar a uma resposta, é preciso antes compreender com precisão o significado peculiar daquela permanência que caracteriza o modo de ser da faculdade (e do mundo contexto). Em questão, talvez, não está um permanecer no tempo, porém, mais radicalmente, o mesmo permanecer do tempo.²¹⁰

O permanecer do tempo é que torna possível a toda articulação voltar-se para o próprio do tempo. Olhar as formas de vida atestadas no 68 e dar a elas as condições do tempo e do lugar de articulação linguística do saber, o *hic et nunc*. Nesse sentido, a ambivalência, a forma escolhida para problematizar o pensamento de Virno, já apontada nas primeiras produções e que chega até seu último trabalho, não só atesta a permanência de uma maneira de ler, mas determina que ela está calcada por uma forma de concepção de tempo: que recorta o passado, colocando-o em confronto com articulações do presente. Ou seja, a ambivalência é atual e inatual, é potência e é ato, é comunidade e é multidão, é *general intellect* e é êxodo a partir do instante em que esses conceitos são cernes do tempo.

Em *Il ricordo del presente* Virno trabalha a relação entre teoria da memória e filosofia da história para pensar o tempo histórico, ou melhor, como conceber a noção de tempo pela memória, sem reduzi-la ao conceito limitado de *déjà vu*, tentando demonstrar que o esgotamento é apenas aparente. No momento em que parece negar a concepção de memória de Proust, concebida por Em busca do tempo perdido²¹¹, Virno já inicia um diálogo, que se estenderá no decorrer do livro, com Benjamin, Bergson, Nietzsche, Santo Agostinho, numa tentativa de na própria linguagem ensaiar uma "lembrança do presente". Porém, se a questão do tempo e

²⁰⁹ VIRNO, Paolo. *La politicizzazione integrale*, Op. cit., p.195.

²¹⁰ VIRNO, Paolo. *Meditazioni sul tempo*. Op. cit, p. 52.

²¹¹ PROUST, Marcel. *Combray*. No caminho de Swann. Trad. Mário Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1982, p. 7-111.

da linguagem se apresentam nesta obra e em outras como sendo vitais, o que aparece como “novidade” neste livro é a denominação modernariato, pensada por Virno enquanto possibilidade de compreensão das experiências contemporâneas. Segundo Virno, no senso comum, o termo designa o interesse – sentimental, estético, comercial – pelos objetos e artefatos que pertencem ao passado próximo, no entanto, na sua forma mais radical, o “modernariato” implica o sistemático desenvolvimento de uma sensibilidade antiquária – aquela tratada por Nietzsche como sendo a que preserva e venera o passado – nos confrontos do *hic et nunc*. Por um lado, pode significar um sintoma do desdobramento do presente em um ilusório *già stato*; por outro, concorre ativamente para realizar sempre e novamente tal desdobramento. Ou ainda, o modernariato é a sociedade do espetáculo na enésima potência, a qual oferece a mulheres e homens a ‘exposição universal’ – termo utilizado por Nietzsche – do poder-fazer, poder-dizer, poder-ser, reduzidos, porém, a fatos computados, palavras citadas, atos já ocorridos. Reduzidos assim a objetos do modernariato.

Nos três textos, vê-se como o tempo, a memória, a história, a linguagem e, por assim dizer, a política são importantes para o filósofo da ambivalência, como poderia ser chamado Paolo Virno, aquele que vê o homem enquanto animal lingüístico e político. Um animal que fala e que, a partir do momento que provoca tal situação, faz política, a qual só pode ser pensada enquanto esfera pública – *general intellect* e *luogo comune*; e a fala, associada a uma ação, interfere na condição do presente, ou seja, na ambivalência da forma de vida.

3.4.1 Soleira - O prisioneiro da grade de ferro (auto-retratos)

O período em que estive na prisão foi, segundo Virno, o mais produtivo para a elaboração teórica. É daí que provavelmente saem as discussões em torno da ambivalência. É a partir da prisão que ganha visibilidade a articulação entre filosofia e práxis política.

Começa o tempo do cárcere, compartilhado com muitos companheiros, com alguns elementos que lembram o cárcere político do tempo do fascismo, porém, enfim, um cárcere em que há muitíssima discussão e muitíssima elaboração teórica. Os melhores

seminários filosóficos que realizei em minha vida, os fiz na prisão. Nunca na universidade encontrei algo similar.²¹²

Poderíamos dizer que a experiência da prisão trouxe para Virno a possibilidade de unir o pensamento filosófico com a experiência de militância. Poderíamos ainda aproximar a elaboração da escrita de Virno com o que fala Foucault em “A escrita de si”²¹³. Neste texto, Foucault parte de *Vita Antonii* (escrito por volta do século IV, após a morte de Santo Antônio, por Atanásio, que conta a história de Antonio através das lembranças e do conhecimento pessoal que teve do santo), para mostrar como a escrita era fundamental para a vida solitária e dedicada a Deus dos ascetas. Para Foucault a partir do momento em que a escrita de si torna-se uma obrigatoriedade para o solitário asceta, ela assume um lugar da presença de um outro. Nesse sentido, aparecem com a escrita a vergonha, o medo, a punição.

Aparecem os sentimentos, próximos àqueles que Virno sistematiza para atribuir significação aos acontecimentos das relações sociais da vida na multidão. Ou seja, de dentro da prisão, afastado do outro, mas considerando-o, Virno consegue elaborar-se e elaborar o momento de que faz parte. No entanto os exemplos que se seguem, sugeridos por Foucault, parecem se distanciar do tipo de escrita que Virno faz na prisão, pois além de *Vita Antonii*, ele cita outros exemplos da escrita de si. Como a etopoiética, “transformação da verdade em êthos”, expressão que ele atribui a Plutarco, encontrada nos documentos dos séculos I e II e exteriorizada pela *hupomnêmata* e a correspondência. “Os *hupomnêmata*, no sentido técnico, podiam ser livros de contabilidade, registros públicos, cadernetas individuais que serviam de lembrete. Sua utilização como livro de vida, guia de conduta parece ter se tornado comum a todo um público culto.”²¹⁴ As cadernetas de notas, os *hupomnêmata*, acrescenta Foucault, “que, nelas mesmas, constituem exercícios de escrita pessoal, podem servir de matéria-prima para textos que são

²¹²VIRNO, Paolo. *Archipiélago*. Op. cit.

²¹³ Esse texto foi publicado pela primeira vez em *Corps écrits* [n.5, L'autoportrait, fevereiro de 1983, p.3-23]. Posteriormente foi reunido em *Dits et écrits* [Éditions Gallimard, 1994]. No Brasil o texto está publicado em *Ética, sexualidade e política* [MOTTA, Manoel Barros da (org.) Trad. Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. 1ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p.144-162. Coleção Ditos e Escritos; V]. Publicado em 1983, o texto faz parte de um conjunto de estudos que Michel Foucault desenvolveu já nos últimos anos de sua vida sobre “as artes de si mesmo”, ou ainda “a estética da existência e o domínio de si e dos outros”, nos dois primeiros séculos, na cultura greco-romana. Esses estudos são acompanhados pelos dois volumes da *História da sexualidade: Uso dos prazeres e Cuidado de si*.

²¹⁴ Idem, p.147.

enviados a outros. Em troca, a missiva, texto por definição destinado a outro, também permite o exercício pessoal”.²¹⁵

Por mais pessoais que sejam, esses Hupomnêmata não devem no entanto ser entendidos como diários, ou como narrativas de experiência espiritual (tentações, lutas, derrotas e vitórias) que poderão ser encontradas posteriormente na literatura cristã. Eles não constituem uma ‘narrativa de si mesmo’: não têm como objetivo esclarecer os arcana conscientiae, cuja confissão – oral ou escrita – tem valor de purificação. O movimento que eles procuram realizar é o inverso daquele: trata-se não de buscar o indizível, não de revelar o oculto, não de dizer o não-dito, mas de captar, pelo contrário, o já dito; reunir o que se pôde reunir ou ler, e isso com uma finalidade que nada mais é que a constituição de si. ²¹⁶

Se Virno discorda de Foucault, ao preferir atestar as formas de vida contemporâneas a partir da escrita organizada durante o período em que esteve na prisão, a literatura e o cinema brasileiros vão se esbaldar em relatos que narram a experiência prisional. Vejamos um caso. A produção de *O prisioneiro da grade de ferro* (auto-retratos).

Primeira sequência. Poeira. Silêncio. Textos informativos. Retrocesso da imagem. Três, dos nove pavilhões da Casa de Detenção Professor Flamínio Fávero, do Complexo Penitenciário do Carandiru, são recompostos. Assim inicia-se a montagem de *O prisioneiro da grade de ferro* (auto-retratos).²¹⁷ O filme, dirigido por Paulo Sacramento²¹⁸, começa a ser configurado a partir do momento em que o diretor e uma equipe de pessoas que trabalham com cinema ministram, durante sete meses, oficinas de vídeo para os detentos do Carandiru. Enquanto resultado deste trabalho, aos participantes é dada a tarefa de, com a câmera na mão, filmar o cotidiano dos últimos meses da Casa de Detenção. É 2001, e a câmera, ora na mão

²¹⁵ Idem, p. 153.

²¹⁶ Idem, p. 149.

²¹⁷ Ficha Técnica

Título Original: *Prisioneiro da Grade de Ferro (Auto-Retratos)*

Gênero: Documentário

Tempo de Duração: 123 minutos

Ano de Lançamento (Brasil): 2003

Estúdio: Olhos de Cão Produções Cinematográficas

Distribuição:

Direção: Paulo Sacramento

Roteiro: Paulo Sacramento

Produção: Gustavo Steinberg

Fotografia: Aloysio Raulino

Edição: Idê Lacreta e Paulo Sacramento

²¹⁸ Paulo Sacramento é formado em cinema pela Eca/Usf, dirigiu os curtas *Ave*, em 1992, e *Juvenília*, em 1994. Foi assistente de direção de Sérgio Bianchi no filme *A causa secreta*, de 1994. Fez a montagem de *Tônica Dominante*, de 2000, de Lina Chamie, e de *Cronicamente Inviável*, de 2000, de Sérgio Bianchi. Produziu e montou o longa-metragem de Cláudio Assis *Amarelo Manga*, de 2002.

de detentos, ora não, passa por todos os nove pavilhões, escolhe personagens, ambienta o espaço, cronometra as ações, expõe a rotina, enfim, explica a organização daquela comunidade carcerária.

A produção e a distribuição de *O prisioneiro da grade de ferro* (auto-retratos) coincidem²¹⁹ com a de um outro, que também tenta mostrar o cotidiano do mesmo complexo penitenciário. É *Carandiru*, dirigido por Hector Babenco, baseado no livro homônimo de Drauzio Varella. A existência desses dois filmes (e do livro) se junta a outras produções que surgem nesse mesmo momento e que procuram narrar a experiência prisional por diferentes possibilidades, diferentes ângulos, diferentes olhares: a escrita de dentro da prisão²²⁰, a de fora dela²²¹; a escrita de si e a escrita do outro²²². Em todas essas produções a tentativa é a de exercer a narração, na qual a tarefa de biografar, autobiografar, testemunhar e ficcionalizar se encontram e se desencontram no instante mesmo da construção de uma vida, de uma forma de vida. Em *O prisioneiro da grade de ferro* (auto-retratos), o narrar pode ser traduzido enquanto a possibilidade desse confim ser narrável, ou passível de elaboração de imagens. Se esse confim toma forma é porque há nele alguém que ali se vê. Alguém que atrai o olhar daquele que está para além do confim, ou fora dele. Um confim que existe a partir da diferenciação entre limes e limen, como propõe Massimo Cacciari²²³. Ou seja, enquanto o limen é a soleira, é a “passagem” através da qual se penetra um domínio ou se sai dele, o limes limita, circula, cerca esse mesmo domínio. Nesse sentido, a palavra confim ao se referir ao espaço da prisão põe em evidência a necessidade do movimento dentro do paradoxo; o movimento no gesto de tocar e afastar, encontrar e desencontrar e vice e versa.

Em uma nova seqüência de cenas: Casa de Detenção. Xadrez 2309. Nele o detento Celso faz o café. Explica como é estar naquele lugar, naquela situação: “Muita coisa vai mudar na vida de quem passa por essa experiência [...] O pior é o sofrimento do isolamento”. Vários presos se apresentam: nome, pavilhão,

²¹⁹ Em entrevista a Rodrigo Capella, Paulo Sacramento afirma que não assistiu ao filme de Babenco e que os dois realizaram os respectivos filmes sem qualquer troca ou influência de ambas as partes. [Disponível em <cineminha.com.br> Acesso em: 12 set. 2005.]

²²⁰ Luiz Alberto Mendes [Memórias de um sobrevivente. São Paulo: Companhia das Letras, 2001] narra de dentro da prisão a experiência, principalmente, dos mais de 30 anos que lá ficou enquanto detento.

²²¹ O advogado e criminalista Pedro Paulo Negrini [Enjaulado: o amargo relato de um condenado pelo sistema penal. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002] narra a vida do presidiário Rogério Aparecido, desde sua condenação até a liberdade, através de depoimentos do condenado.

²²² André du Rap [Sobrevivente André du Rap (do massacre ao Carandiru). São Paulo: Labortexto, 2002], em colaboração com o jornalista Bruno Zeni, narra os momentos vividos por ele, sobrevivente do Massacre do Carandiru, na penitenciária.

²²³ CACCIARI, Massimo. Nomi di luogo: confine. Aut, aut, n.299-300, set-dez 2000, p.73-79.

prontuário, artigo. No momento em que se ouve a fala de cada um deles, vê-se na tela uma fotografia da ficha policial, e nela uma placa com as informações: entrada, prontuário, artigo. Pavilhão 8. Kric e FW andam em direção ao pavilhão, com uma câmera na mão, cantando um rap. Um jogo de futebol e a imagem trêmula e desfocada começa a acompanhar a bola e a desviar o ângulo: o chão, a trave, o outro jogador, o pavilhão.

Nessa sequência de cenas se observa a presença de duas câmeras, de dois olhares, de uma dupla forma da montagem, ou seja, percebe-se a câmera que registra a outra que olha. Ou ainda, a forma da montagem explícita que há um olhar no olhar da filmagem. O olhar de quem está de fora do sistema penitenciário e daquele que está inserido nele. Essa é a singularidade utilizada na montagem de *O prisioneiro*. Singularidade esta que leva a indagação de como a estratégia de dar espaço ao documentado se mostrar, se narrar, coloca-se dentro do cinema documentário.

A resposta, embora não objetiva e pontual, caminha para se pensar um pouco sobre a tradição brasileira de criação cinematográfica documental. No Brasil, o nome ainda mais ressoante é o de Eduardo Coutinho, que a partir dos anos 60 se tornou o ícone desta maneira de se fazer cinema e televisão. Consuelo Lins, que trabalhou diretamente com o cineasta²²⁴, ao analisar a produção do mestre esclarece:

A possibilidade de 'filmar o que existe', ou de aceitar 'tudo o que existe pelo simples fato de existir', é um dos efeitos dos dispositivos de Coutinho. É verdade que essas frases do diretor – dentro de um contexto documental atravessado pela crença na transposição do real para a imagem – provocam mal-entendidos, porque podem sugerir que ele filma a realidade 'tal qual ela é', ou que se conforma com o mundo como ele se apresenta: injusto, cruel e desigual. Nada mais oposto ao cinema de Coutinho. O que esse pensamento expressa é um desejo de se esquivar das idealizações que impedem justamente uma aproximação mais afetiva com o que nos cerca. É um movimento que desloca teorias, crenças, interesses, preconceitos, pontos de vista prévios, sentimentos piedosos, culpas e toda a sorte de clichês visuais e sonoros que aderem a nossa percepção e nos fazem acreditar que conhecemos o mundo. Trata-se de uma prática que se atém, na medida do possível, ao material oferecido pelo universo a ser filmado – uma favela, um prédio, um morro, um depósito de lixo –, imprimindo aos filmes uma espécie de imanência radical, em que ética e estética se articulam de modo inextricável.²²⁵

²²⁴ Consuelo Lins trabalhou com Eduardo Coutinho nas montagens de *Babilônia 2000* e *Edifício Master*.

²²⁵ LINS, Consuelo. Introdução. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004, p.12.

Essa é a singularidade utilizada na montagem de *O prisioneiro*. Singularidade presente na denominação auto-retratos. A princípio, ela procura formar uma autobiografia coletiva de pessoas que estão de passagem pelo mesmo lugar, ou de pessoas que testemunham situações diferentes dentro de um mesmo espaço de reclusão. No entanto, há um colocar-se em jogo, em que tanto os detentos que colhem imagens, quanto a equipe de direção que faz as montagens participam deste movimento. No instante em que a câmera é dada aos prisioneiros para que escolham o que desejam mostrar do Carandiru, o diretor “concede” ao detento a oportunidade de atestar que forma de vida, que experiência, é possível ser inventada a partir da condição de confinamento. Porém o ato da concessão só é permitido porque há naquele grupo a vontade de falar, de filmar, de narrar. Do contrário o jogo não se montaria e a política e a ética não teriam o seu lugar. Ou seja, há, como observamos tanto em Virno como em Agamben, potência e ato, vazio e cheio.

Ainda nessa tentativa de observar o processo de montagem do documentário, Jean-Claude Bernardet assegura que:

Para que o povo esteja presente nas telas, não basta que ele exista: é necessário que alguém faça os filmes. As imagens cinematográficas do povo não podem ser consideradas sua expressão, e sim a manifestação da relação que se estabelece nos filmes entre os cineastas e o povo. Essa relação não atua apenas na temática, mas também na linguagem.²²⁶

A linguagem, fazendo uso do termo utilizado por Bernardet, a estética e a ética, atribuídas a Coutinho, no caso específico do *Prisioneiro* se fazem presente na opção pela forma de montagem. De um lado, a de deixar que o próprio objeto se filme, se monte, de outro, a de retirar a participação do objeto (os detentos) na montagem final. O próprio Sacramento, em entrevista a uma revista semanal de ampla circulação afirma:

Pensei em montar uma parte com eles, no presídio, mas isso ficou inviável. Iria demorar demais. Não tenho como mostrar material para todos os filmados e escutar a opinião deles sobre como querem aparecer. Alguém tem de tomar decisões se não o filme nunca acaba. E essa decisão tem de ser do diretor. O filme tem uma lógica própria. Essa está acima de minhas vontades, assim como dos desejos de quem é filmado. A verdade é a seguinte: todo mundo está

²²⁶BERNARDET, Jean-

Claude. *Advertência ao leitor. Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p.9.

sujeito a se dar mal em documentário. Existe uma parcela de risco que todos têm de correr.²²⁷

Paulo Sacramento ao assumir o lugar da direção, Eduardo Coutinho ao constatar a fabulação²²⁸ enquanto elemento de composição do documentário, Bernardet ao reivindicar a necessidade da relação, através da temática e da linguagem, entre o cineasta e o povo colocam à baila o que Giorgio Agamben atesta, em 1998, ao analisar o cinema de Guy Debord. Diz ele que a técnica composicional nunca muda, é sempre montagem e por causa dela o cinema entra em uma zona de indiferenciação, na qual todos os gêneros tendem a coincidir, o documentário e a narração, a realidade e a ficção, ou seja, para Agamben, o cinema é feito a partir das imagens do cinema²²⁹ e do que se faz com elas.²³⁰ Já Paolo Virno, ao falar sobre a Sociedade do espetáculo de Guy Debord, deixará de lado a imagem cinematográfica para dar espaço à idéia de espetáculo como comunicação, a qual é colocada junto ao trabalho, à produção social. Ou seja, a categoria espetáculo é conduzida pela questão econômica.

Novas seqüências. Fim de tarde. Um prisioneiro olha a cidade pela grade de ferro, enquanto no rádio toca a “Ave-Maria”. O tom de melancolia surge com as imagens do presídio, principalmente as de grades. Dia seguinte. Inclusão. A calça, modelo único. Palestra da triagem. O agente prisional que recebe os novos detentos coloca duas certezas. Primeira: “Os senhores estão presos”; segunda: “Os senhores vão sair”. A cachaça, a Maria Louca. O processo de destilação. A maconha. Uma planta da erva. Mãos de presos embrulhando balas de maconha. Preço: 1 real. Falas: “O passatempo da cadeia é isso aqui [...] Filmando o que é [...] Pra sociedade isso é um mal, mas pra gente é uma paz.” O crack. “A raspa da canela do diabo” [...] Só vendo fiado, recebo no fim de semana [...] Droga na cadeia é luxo.” O autor dessas falas segura nas mãos dois facões, não se vê o rosto. As armas. Um detento

²²⁷ SACRAMENTO, Paulo. Entrevista exclusiva com o diretor Paulo Sacramento. Época, n.310, 26 abr. 2004. Entrevista concedida a Revista Época. Disponível em <<http://revistaepoca.globo.com/Epoca>> Acesso em: 20 set. 2005.

²²⁸ Refiro-me à entrevista de Eduardo Coutinho [Entrevista concedida a Angélica Valente, out. 2001. Disponível em: <www.mnemocine.com.br/arruanda/index.htm>. Acesso em: 20 set. 2005], durante a qual afirma: Não é 'a verdade' ou 'a mentira' que interessam, o imaginário é o que me interessa, quando a pessoa fala que incorpora um santo e incorpora, se conta bem contado, se sabe contar, me interessa. Vira verdade. Se a gente não conhece o imaginário do povo como vai querer mudar alguma coisa? Eu cito Deleuze, quero 'pegar o outro em flagrante delito de fabulação'.

²²⁹ AGAMBEN, Giorgio. Le cinéma de Guy Debord. In: Image et mémoire. Paris: Editions Hoëbeke, 1998, p. 69.

²³⁰ Cf AGAMBEN, Giorgio. I sei minuti piú belli della storia del cinema. In: Profanazioni. Roma: Nottetempo, 2005, p.107-108.

explica a fabricação: “A cadeia é feita de cimento e ferro”. Mais uma vez a Ave-Maria, imagens de rostos de presos através do pequeno quadrado da porta da cela.

A montagem dessas seqüências, construídas através do corte, da repetição e da simultaneidade ocorrem porque no intervalo entre a primeira e a segunda certeza (da fala do agente penitenciário) há o desejo, como já foi explicitado anteriormente, de contar, de narrar, de se expor, isto é, de olhar o passado de cada dia na constituição de uma rotina do presente. Cabe considerar que o que chamamos de experiência a partir do filme *O prisioneiro da grade de ferro* (auto-retratos) se confunde com a técnica, se confunde com o experimento de colocar a câmera nas mãos dos presos para captação de imagens. Imagens que são acompanhadas por longos espaços de silêncios da fala, preenchidos, no entanto, pelos sons do rádio, da música, do aparelho de tatuagem, dos raps, preenchidas pelo modernariato.

A fala, que para Virno é o elemento que caracteriza o homem, é mínima. Praticamente não há fala, e quando esta ocorre não traz em si novidades. Ela acontece, muitas vezes, quando a imagem não pode ser identificada, que é o caso, por exemplo, quando são apresentadas as armas e as drogas. Nesse sentido, para haver experiência, o experimento da imagem-montagem entra em cena. A imagem, enquanto resultado do artifício da montagem, entra em cena para produzir os efeitos que Walter Benjamin, em outro momento histórico, atribuía à fala, à oralidade.

Em “Experiência”, de 1913, texto escrito pouco antes da Primeira Guerra Mundial, Benjamin enxerga na atitude do adulto a máscara da experiência. “Ela é inexpressiva, impenetrável, sempre igual. Esse adulto já experimentou tudo: juventude, ideais, esperanças, a mulher. Tudo foi ilusão.”²³¹ Em “Experiência e pobreza”, de 1933, observa que os jovens soldados que participaram da Primeira Guerra Mundial voltaram do campo de batalha silenciosos²³². O que fazer com o passado? Como pensar a história? Como significar o presente? São as perguntas lançadas por Benjamin e para as quais muitos outros teóricos se voltaram na tentativa de compreender os sintomas do presente (como o caso da existência de uma quantidade enorme de produções que procuram contar a experiência da prisão).

²³¹ BENJAMIN, Walter. Experiência. In: Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação. Trad. de Marcos Vinicius Mazzari. São Paulo: Summus Editorial, 1984, p.23.

²³² BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: Magia e técnica, arte e política. Trad. de. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.115. (Obras escolhidas, vol.1)

Giorgio Agamben, leitor de Walter Benjamin, em “Infância e história: ensaio sobre a destruição da experiência”²³³, texto de 1978, em trecho em que se refere à “Experiência e pobreza”, afirma que não é necessário uma catástrofe mundial para que haja o emudecimento - a destruição da experiência - a existência cotidiana, de uma grande metrópole, se encarrega disso. “Pois o dia-a-dia do homem contemporâneo não contém quase nada que seja traduzível em experiência”²³⁴. Para Virno ela é modernariato, pois se coloca no “já visto”, o que vai ao encontro da posição de Agamben e Benjamin, pois para Agamben a experiência se coloca hoje fora do homem, que a olha com alívio. Ela se coloca nos museus, nos pontos de peregrinação (cabe acrescentar: nas ruínas de um complexo penitenciário, como as do Carandiru). Há uma recusa em experimentá-la, o homem prefere que a máquina fotográfica (mais um acréscimo: a câmera de filmagem) tenha a experiência que seria a dele. Se, por um lado, Virno, Benjamin e Agamben atestam a destruição da experiência, por outro, acreditam na possibilidade da maturação do germe da experiência através da “filosofia que vem”.

A fala e a imagem são a possibilidade de a experiência romper o seu lugar de silenciamento e cegueira e dar espaço à linguagem, de potencializar o cotidiano passado para significar o presente e atestar um porvir. É nesse sentido que a experiência se liga ao tempo e por sua vez à história, ao tempo histórico, como prefere Virno. As montagens de O prisioneiro também caminham nessa perspectiva a partir do momento que se propõem a registrar um cotidiano, que dentro de poucos meses será ruína. O confin Carandiru não existirá mais e antes que ele se transforme em monumento são registradas as últimas imagens que dele podem ser montadas.

Outras seqüências. Nas celas. Romualdo esculpe. Lenno talha na madeira: “A minha inspiração não é o que vejo aqui dentro”. Carlos desenha paisagens. Adilson desenha em bico de pena: “Desenho lugares que eu gostaria de estar”. No pátio. Dia de visita. O fotógrafo registra cenas de colegas com familiares. Fotografa também os corpos dos que foram mortos na prisão. Fotos de corpos ensangüentados, esfaqueados. “Fotografei com os familiares, logo em seguida, tenho que fotografar ele esfaqueado [...] Existe um código de ética. Errou, paga com a vida”.

Enquanto o trabalho dos quatro primeiros se coloca como a armadilha que encontram para “fugir” daquele confin, a do segundo é o registro do que de mais

²³³ AGAMBEN, Giorgio. Infância e história – ensaio sobre a destruição da experiência. In: Infância e história: Destruição da experiência e origem da história. Trad. Henrique Búrigio. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p.21-78.

²³⁴ Idem, ibidem, p.22.

extremo aquele lugar produz: a morte, transformada em criação nas fotografias que são expostas no filme e geradora de um outro confim, o da experiência do corpo²³⁵.

Ainda na esteira benjaminiana, Márcio Seligmann-Silva, em “O testemunho: entre a ficção e o real”²³⁶, ao analisar as produções literárias de testemunho, destaca que a diferenciação dessas produções das chamadas narrativas realistas é a relação que elas assumem com a chave freudiana do trauma, “de um evento que justamente resiste à representação”²³⁷. Para esclarecer esta idéia lembra que em latim o testemunho pode ser denominado através de duas palavras: o testis e o superstes. “A primeira indica o depoimento de um terceiro em um processo.” E a segunda “indica a pessoa que atravessou uma provação, o sobrevivente.”²³⁸ A relação entre testis e superstes traz duas condições para se pensar o testemunho. De um lado o testemunho como terceiro “traz à luz o fato de que o testemunho por definição só existe na área enfeitada pela dúvida e pela possibilidade da mentira”, de outro, “a acepção de testemunho como sobrevivente [...] indica a categoria excepcional do ‘real’ que o testemunho tenta dar conta a posteriori.”²³⁹

As duas palavras utilizadas por Seligmann são tomadas das considerações que Giorgio Agamben faz sobre a testemunha, em *Quel che resta di Auschwitz*²⁴⁰. Porém o filósofo italiano ao analisar neste livro os relatos dos que voltaram do campo de concentração - experiência distinta da prisional, no Brasil, hoje, e também distinta daquela de Virno, décadas atrás - coloca, além da testemunha, uma outra categoria, a do muçulmano. Aquele que não consegue testemunhar, o que se submete à vontade de um outro. A explicação mais provável para essa designação, segundo Agamben, “refere-se ao significado literal do termo árabe muslim, que significa, aquele que se submete incondicionalmente à vontade de Deus.”²⁴¹

²³⁵ Franco Rella [Ai confini del corpo. Milano: Feltrinelli, 2004.] coloca que a morte é uma das experiências do corpo, principalmente para a literatura, a filosofia, as artes figurativas e os eventos ético-políticos e pessoais.

²³⁶ SELIGMANN-SILVA, Márcio. O testemunho: entre a ficção e o “real”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. (org.) História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes. Campinas - SP: Editora da Unicamp, 2003, p.375-390.

²³⁷ Idem, p.377.

²³⁸ Idem, p.377-378.

²³⁹ Idem, p.378.

²⁴⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*. Torino: Bollati Boringhieri, 1998.

²⁴¹ Idem, p.39.

O mulçumano é aquele que viu o olhar da medusa, que Primo Lévi²⁴² atesta em seus relatos: aquele que viu a Gorgona, mas que não voltou para contar, ou voltou mudo. É ele, para Lévi, a testemunha integral. Entretanto, pelo silenciamento ou pela morte do corpo, o mulçumano se torna a figura que constitui a destruição da experiência. Para ele não há tempo, não há história. A testemunha, que assim se torna pela própria vontade de narrar a experiência do confinamento, sobrevive para contar a sua e a do outro, a do mulçumano. Desta forma, o por vir traz à tona a implicação entre testemunho e experiência. Ou seja, há testemunho se há experiência, se há disposição para tocar o trauma, se há disposição para falar. Nesse sentido, numa associação breve, diríamos que Virno toca o trauma. Eis porque a figura freudiana do sinistro é utilizada para pensar a ambivalência da condição de militância, para repensar um ideal. A própria tentativa de Virno de voltar constantemente sobre o fazer político e o pensar filosófico, entrelaçados, seria um exemplo da tentativa de tocar e potencializar um passado marcado por experiências, que não de horror, mas de entrega a uma “causa” coletiva e pessoal, a uma política da vida.

A professora Shoshana Felman, em “Educação e crise, ou as vicissitudes do ensinar”²⁴³, como Agamben, Seligmann e Virno, acredita que a vontade de testemunhar faz com que o confinado sobreviva. No texto, ela narra como foi a experiência de colocar o testemunho enquanto prática pedagógica. Para isso organizou um curso em torno de temas literários, psicanalíticos e históricos em que o foco era o testemunho, tendo como objetivo não o estudo analítico, mas, de maneira geral, fazer com que os alunos sentissem a experiência do trauma.

A experimentação pedagógica da professora Felman, a experimentação da montagem de O prisioneiro e a experiência prisional de Virno caminham lado a lado enquanto maneiras de lidar com a própria história, com a construção de si, de poder olhar para si, fora de si. Desta maneira tanto as duas condições de fala e de imagens dos artistas na prisão – aqueles em que a inspiração está fora daquele lugar e o fotógrafo que registra o encontro familiar e os corpos dos mortos – quanto

²⁴² Esse exemplo é citado tanto por Agamben [AGAMBEN, Giorgio. Il testimone. In: Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone. Torino: Bollati Boringhieri, 1998, p.31] quanto por Seligmann [SELIGMANN-SILVA, Márcio. O testemunho: entre a ficção e o “real”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. (org.) História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes. Campinas – SP: Editora da Unicamp, 2003, p.382]. Os dois concordam que nesse ponto reside o problema do testemunho, aquele que chega ao confim, à experiência limite não consegue narrar esta situação, porque o corpo não sobreviveu, ou não conseguiu tocar o trauma.

²⁴³ FELMAN, Shoshana. Educação e crise ou as vicissitudes do ensinar. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). Catástrofe e representação. São Paulo: Escuta, 2000, p.13-71.

as condições teóricas de Virno na prisão produzem o mesmo efeito: ambos buscam “sobreviver” ao trauma. Mesmo que não seja o do campo de concentração, a prisão também coloca a vida em jogo, coloca-a no limite.

Seqüências finais. O ano de 2002 marcou o fim da Casa de Detenção. Mais de 7.000 presos foram dali removidos para novas unidades prisionais e os Pavilhões 6, 8 e 9 foram implodidos em ato público comandado pelo governador do Estado. As últimas imagens são depoimentos de ex-diretores da casa de detenção. Em geral, expõem as péssimas condições do sistema carcerário no Brasil. Um deles diz: “A cadeia não recupera ninguém. Só isola da sociedade.”

A poeira, que no início do filme impossibilitava a clareza do olhar, trazia as incertezas, cobria a tentativa de narrar, colocava uma atemporalidade, é a mesma poeira que acompanha o testemunho e a experiência, que coloca hífen, que estreita limes e limen, que agrupa mulçumano e testemunha, que brinca com o real e a ficção, com o filosófico e o político, que cobre a montagem com os seus espessos grãos. Qualquer dia desses, diz Bataille²⁴⁴, a poeira “começará a triunfar sobre as serviçais, invadindo com imensos escombros as construções abandonadas, os diques desertos: nessa época longínqua não subsistirá nada que salve dos terrores noturnos, para cuja falta nos transformamos em tão bons contadores...”

A sugestão dada por Bataille está na narração. A poeira que se deposita sobre o que está vazio, paralisado, fixo, consolidado é o elemento que permitirá à narração construir-se. A própria atitude de fazer o filme antes da demolição é uma forma de ainda narrar o que restou daquele lugar a partir da poeira. A atitude de Virno de reelaborar-se, reelaborar política e filosofia, repensar a esquerda a partir de conceitos centrados na linguagem (general intellect, ambivalência, sinistro) é maneira de dizer que o homem é política e linguagem. É da poeira que a montagem vai se construindo, vai dando forma à experiência de formas de vida, vai permitindo que testemunhos sejam falados, imaginados, creditados, e de vidas sejam montadas enquanto bios e zoé.

²⁴⁴ BATAILLE, Georges. Dicionario critico. In: NOEL, Bernard (org.) Documentos. Caracas: Monte Àvila, 1969, p.152.

3.5 Quando o verbo se faz carne

Se Jacques Derrida anuncia o animal que logo sou, Agamben especificará que o homem é o animal que vai ao cinema, enquanto Virno dirá que o homem é o animal que fala. Ou ainda, se, como já afirmamos, para Agamben a imagem é estética e política, para Virno a linguagem é economia e política. Podemos encontrar tais constatações ao retomarmos dois encontros entre Paolo Virno e Giorgio Agamben, na virada da década de 1980 para a de 1990: um no livro *Sentimenti di aldiqua*, que tem suas discussões desdobradas em um outro, *I Situazionisti*. O primeiro analisamos no início deste capítulo, o segundo mencionamos no item anterior, quando vimos a montagem do cinema de Guy Debord, pela leitura de Agamben e Virno. O livro não possui um organizador e, seguindo a tradição dos Situacionistas, não há direitos autorais. Entre os trabalhos²⁴⁵ estão os de Virno e Agamben, além de alguns documentos da Internacional Situacionista.

Em “*Violenza e speranza nell’ultimo spettacolo*”²⁴⁶, Agamben retoma a idéia de que A sociedade do espetáculo permite afirmar que a imagem é feita de cisões na linearidade temporal, no entanto o espetáculo não é “a pura forma da separação”, que indica que o mundo real se transformou em imagens e elas, por sua vez, se tornaram reais. Na verdade, o que ocorre é que a “potência prática do homem se dissocia de si mesma e se apresenta como um mundo em si”. É nesse mundo separado e organizado pela media que se eleva o “estatuto de soberania absoluta e irresponsável sobre a vida social.”²⁴⁷ Entretanto, em “*Cultura e produzione sul palcoscenico*”, observamos que para Virno a Sociedade do espetáculo coloca em evidência o modernariato, pois já que o “espetáculo é a comunicação humana transformada em mercadoria”²⁴⁸ e o modernariato é a sociedade do espetáculo na enésima potência, o que vemos é que a circulação dos objetos é atravessada pelo tempo do “já visto”, do “já conhecido”, colocado em movimento no “agora”. Vejamos os esclarecimentos de Virno:

²⁴⁵ Além dos textos de Giorgio Agamben e Paolo Virno, estão os de Luisa Passerini, Enrico Ghezzi, Roberto Silvestri, Filippo Scarpelli, Alberto Piccinini e Francesco Polli. O livro traz também Documentos da Internacional Situacionista, assinados por Guy Debord, Asger Jorn, P. Canjeuers, traduzidos por Antonella Andreacchio.

²⁴⁶ AGAMBEN, Giorgio. *Violenza e speranza nell’ultimo spettacolo*. In: *Situazionisti*. Roma: Manifestolibri, 1991, p.11-18.

²⁴⁷ Idem, *ibidem*, p.11.

²⁴⁸ VIRNO, Paolo. *Cultura e produzione sul palcoscenico*. In: *Situazionisti*. Roma: Manifestolibri, 1991, p. 19.

É sobretudo hoje, no início dos anos 1990, que 'se deve levar em consideração' a pesquisa de Debord e seus companheiros. Ao menos por dois motivos. Acima de tudo porque o situacionismo foi uma das raras e preciosas tentativas de colocar as formas de subversão à altura de um modo de produção cujo papel principal cabe à cultura e à comunicação. À altura, então, do modo de produção afirmado completamente só nos anos 1980, após o declínio da fábrica taylorista. Além disso, e é o segundo motivo da atualidade, os situacionistas previniram, e advertiram como podiam, sobre a ideologia pós-moderna da qual ainda experimentamos a invasão e os danos. Entre os dois aspectos há, de resto, a mais estreita correlação. A inclusão maciça do saber e da comunicação no processo produtivo imediato é a base material do parque de diversão pós-moderno, do pluralismo dos espetáculos vendidos pelo culto das 'diferenças', do 'aparente fim da história' proclamada por fêrvidos discursos [imbonitori].²⁴⁹

Novamente estamos diante do inatural, do tempo histórico, contemporâneo. Diante da linguagem, diante do trabalho. Principalmente da multidão vendida como espetáculo. Estamos diante do que é central na atividade de Virno: as questões filosóficas clássicas, a linguagem e o tempo e como pensá-las na contemporaneidade.

Posso estar equivocado, é certo, porém me parece que as pesquisas mais abstratas que tratei de desenvolver nestes últimos quinze anos tiveram como ponto de partida a multidão contemporânea. A multidão é o sujeito gramatical, e a análise sobre a estrutura do tempo histórico e as principais prerrogativas da linguagem verbal são os predicados. Estou verdadeiramente convencido de que todos os requisitos naturais de nossa espécie adquirem uma imediata importância política.²⁵⁰

A afirmação acima foi anunciada em 2006, ou seja, o ponto de partida que Virno toma coincide temporalmente com as publicações de *Sentimenti di aldiqua* e *I Situacionisti*, que coincidem também com o encontro com Giorgio Agamben. Coincidem com a postura ambivalente que ele assume para ser filósofo e participar das atividades políticas:

[...] nos últimos 20 anos uma parte importante do meu tempo dediquei ao trabalho filosófico, centrado sobre questões clássicas da filosofia: a linguagem, a temporalidade, a pergunta: o que é o tempo histórico? Como está feito o tempo histórico? Sempre pensei que este trabalho filosófico tinha uma relação com a atividade política porque considero que elaborar um materialismo não reducionista, senão de

²⁴⁹Idem, *ibidem*, p.19.

²⁵⁰Declarações de Paolo Virno proferidas durante entrevista ao Colectivo Situaciones [La madurez de los tiempos: la actualidad de la multitud. In: *Ambivalencia de la multitud – entre la innovación y la negatividad*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2006, p.5-6].

amplo fôlego, é uma condição importante para a crítica do capitalismo, para a luta contra o capitalismo. Então, entendendo a filosofia como materialismo de ‘ombros fortes’ em relação com a política. Sem dúvida, tenho que admitir que se trata de uma relação mediada, em última instância. Naturalmente, existe também uma certa distância e eu a vivi depois da prisão, justamente a distância entre filosofia e política; a vivi na própria carne algumas vezes como uma esquizofrenia. Boa parte de meu tempo era dedicado à escritura filosófica, em seguida, era preciso pôr outra máscara e fazer coisas políticas, ainda que não fosse uma revista política porém, bom, era outro contexto, outro âmbito. Então, me dividi entre a escritura de textos filosóficos que buscavam aportar a fundação de um novo materialismo sobre os problemas como nossa relação com a morte, a natureza, o tempo, e uma práxis política. É possível que nos últimos anos tenha sido mais filósofo que político; por outro lado, cada um de nós é formado por hábitos: se se dedica muito porém muito tempo ao trabalho filosófico, este muda você. Então, é preciso ter em mente a dupla face: por momentos filosófica, por momentos política, de meu tempo, de minha atividade. Duas faces relacionadas porém com uma distância imensa, inevitável.²⁵¹

Neste sentido, Virno é “animal lingüístico, animal político”. Título que ele dá a uma das partes do capítulo “Il parlante come artista esecutore”, do livro Quando Il verbo si fa carne²⁵², unindo duas definições atribuídas por Aristóteles ao Homo sapiens. No capítulo são tomadas as figuras do bailarino, do violinista, do pianista, do ator para dizer que a performance de ambos é uma atividade sem obra, porque faltam a elas objetivos externos, elas necessitam da presença dos outros, assim como a política. Segundo Virno, Hannah Arendt já anunciara tal relação em 1961²⁵³. Repetimos a citação: “as artes que não realizam alguma ‘obra’ tem grande afinidade com a política. Os artistas que as praticam – dançarinos, atores, músicos e similares – têm necessidade de um público ao qual mostrar o seu virtuosismo, como os homens que agem politicamente tem necessidade da presença de outros”.²⁵⁴

E a literatura é também uma atividade sem obra? Ela tem como elemento a linguagem verbal e precisa de um leitor, no entanto ela é uma atividade a posteriori, a literatura é dependente do outro que está por vir. No momento em que o escritor a executa, enquanto materialidade do ato, não é o mesmo do outro que lê. Há aí uma cisão não somente temporal, mas uma cisão entre ato da escrita e o ato da leitura, esse espaço entre atos gera um vazio, que já estava presente na faculdade, na potência, de quem escreve, como estará na de quem poderá ler. A cisão temporal, a

²⁵¹Dossier de lectures Paolo Virno. Op. cit.

²⁵² VIRNO, Paolo. Il parlante come artista esecutore. In: Quando Il verbo si fa carne. Linguaggio e natura umana. Torino: Bollati Bolinghieri, 2003.

²⁵³Virno retira tal citação de: ARENDT, Hannah. Between past and future: six exercises in political thought. Trad. it. Tra passato e futuro. Milano: Garzanti, 1991, p. 206.

²⁵⁴ Idem, ibidem, p. 206.

inaturalidade, e possibilidade do porvir dão à literatura um caráter duplamente vazio ainda que exista um texto materializado que podemos ou não chamar de obra. Embora Virno não a mencione, a literatura, exatamente pela materialidade verbal, a escrita, é uma atividade que tem obra, pois para ele interessa a enunciação da fala, a performance, pois “o animal que tem linguagem é por si só, sem necessidade de reunir a outros, um animal político. Todo o resto conta, como não, mas vem depois”²⁵⁵.

²⁵⁵ VIRNO, Op. cit, 2003, p.32.

4 Nomos

O tempo, o tempo, o tempo e suas águas inflamáveis, esse rio largo que não cansa de correr, lento sinuoso, ele próprio conhecendo seus caminhos, recolhendo e filtrando de vária direção o caldo turvo dos afluentes e o sangue ruivo de outros canais para com eles construir a razão mística da história [...]

Raduan Nassar, *Lavoura arcaica*

Quem já foi a Tóquio, a São Paulo, a Shangai sabe que não faz mais sentido falar em cidade. São territórios, e nós habitamos territórios cuja métrica não tem sentido espacial, mas somente temporal.

Massimo Cacciari, *La città*

4.1 Oikos

No momento em que Agamben e Virno elaboram, respectivamente, seus primeiros trabalhos sobre as formas-de-vida, Massimo Cacciari publica alguns trabalhos que discutem as contradições do homem na cidade, numa época em que seu nome já está fortemente consolidado na política italiana e entre os principais filósofos contemporâneos. É nesse momento, como parece acontecer com toda uma geração de pensadores, que sua posição tanto filosófica quanto política se reescreve. Na política, lança mão de posições de esquerda em detrimento de outras, mais centristas; na filosofia, repensa o niilismo nietzschiano e incorpora inquietações que a linguagem e a estética impulsionam. “O ‘pensamento negativo’, sugerido por Cacciari que assumiu, com o tempo, tons sempre mais neoplatônicos, não pretende, todavia, captar a verdade desvelada.[O que pretende]é manter a presença do

irrepresentável no representável e do invisível no visível.”²⁵⁶ Assim, mesmo diante das mudanças nas articulações de seu pensamento há um fio que conduz seu método: o reconhecimento dos problemas e a insistência em dissolvê-los, governando, assim, o oikos.

Essa postura parece estar presente desde as primeiras leituras do filho de montanhese, que nasce em 1944 na lagunar Veneza e cresce amando o mar e admirando ao longe os Alpes Dolomitas. Ainda na infância e adolescência venezianas lia, de forma autodidata, Zarathustra, de Nietzsche, e Città di Dio, de Santo Agostinho. As mesmas leituras que, anos depois, ganharam força no curso de filosofia na Università di Padova, concluído em 1967 com a tesi di laurea, orientada por Dino Formaggio, sobre a Crítica do juízo de Kant, e que serão consolidadas no decorrer da elaboração de seu pensamento em que o pensar filosófico ganha ação no agir político.²⁵⁷

Nesse sentido, a recorrente anedota que Agamben conta sobre um de seus encontros com Guy Debord, com uma mudança sintática, caberia às ações de Cacciari. Diz Agamben que, certa vez, numa discussão sobre filosofia política, o situacionista o interrompe com a seguinte frase: “Eu não sou filósofo, sou estrategista”. Reformulada por Cacciari, ela se tornaria: “Eu sou filósofo e estrategista”. Entre a condição de filósofo e estrategista está, de um lado, a de articular formas para administrar o oikos, de outro, a de pensar e problematizar as condições de existência desse oikos no pensamento filosófico.

Ao nos atermos ao termo grego oikos, datado do século XVI, encontramos pistas para entender a necessidade de constituição de leis para o governo dos homens, em Cacciari. Oikos designa casa, habitação, bens, família e dará origem a oikonomia, administração, direção de uma casa, pelo latim oeconomia, disposição, ordem, arranjo, até chegarmos à economia, o governo dos homens. Oikos também estará em oikoumenikós, aberto para o mundo inteiro, pelo latim oecumenicus, universal, de toda orbe, até chegar ao uso que fazemos hoje, ecumênico. Oikos também se traduzirá em ecologia, estudo da casa.

²⁵⁶ BODEI, Remo. Da Itália. In: A filosofia do século XX. Tradução de Modesto Florenzano. São Paulo: EDUSC, 2000, p. 265.

²⁵⁷ Durante os anos de formação acadêmica, Cacciari divide-se entre os estudos de filosofia e as atividades políticas dos grupos estudantis e de operários, como a luta do Potere operaio. Essa dupla forma de vida, filosofia-política, que o marcará até hoje, com muitas ressalvas, se fortalece tanto pelos textos: “Ciclo capitalístico e lotte operaie: Montedison, Fiat, Pirelli”, de 1969; “Dopo l'autunno caldo ristrutturazione e analisi di classe”, de 1973; “Piano e composizione di classe”, de 1975, quanto pela fundação das revistas: Angelus Novus, 1964-1971, centrada na estética; Contropiano, 1968-1971, e Classe operaia.

Em Cacciari Oikos será então o pensar para agir, será a Europa e suas retóricas, será Veneza e sua história, serão os partidos políticos e seus desmembramentos, será a tradição do pensamento europeu tocada pela tradição do pensamento oriental, será a linguagem e sua significação. No entanto, será também a pulsão, as contradições, os paradoxos. O oikos de Cacciari será enfim a força tríade da etimologia: a administração da casa pela economia; o estudo da casa, ou a própria linguagem, pela ecologia; e a casa aberta, pelo ecumênico.

Especificamente oikos é objeto de estudo no prefácio que Cacciari e Amendolagine escrevem para Oikos: da Loos a Wittgenstein²⁵⁸ e nos textos que compõem o livro, “Loos-Wien”²⁵⁹ escrito por Massimo Cacciari e “La casa di Wittgenstein”, por Francesco Amendolagine. Ganhará destaque na discussão sobre oikos a casa projetada por Wittgenstein para a irmã e relacionada ao Tratado lógico-filosófico: “a casa de W. aparece como verificação decisiva do ‘já dito’ e, ao mesmo tempo, o colocar-se radical das questões as quais os instrumentos precedentes e a precedente linguagem eram resultados impotentes para controlar e governar”.²⁶⁰ No texto, Cacciari acrescentará:

a casa é em realidade pluralidade de linguagem, não reduzida à unidade segundo a lógica determinista da utopia positivista do oitocentos. Nem toda casa é calculável formalmente: não posso ‘reduzir’ de um nível a outro – não posso ‘inferiorizar’ de uma linguagem a outra. O externo não diz nada do interno, pois são duas linguagens, e cada uma fala por si.²⁶¹

O que ele atesta é que a constituição arquitetônica da casa só é possível sob a condição de dizer alguma coisa que não seja simplesmente a materialidade da edificação; nesse ponto concorda com Gilles Deleuze em A dobra quando define “a casa barroca”. O pensador francês procurará encontrar nela os traços materiais, conforme as considerações Heinrich Wölfflin:

o alargamento horizontal da base, o abaixamento do frontão, os degraus baixos e curvos que avançam; o tratamento da matéria por massas ou agregados, o arredondamento dos ângulos, evitando-se o ângulo reto, a substituição do acanto denteado pelo acanto arredondado, a utilização do travertino para produzir formas

²⁵⁸ CACCIARI, Massimo; AMENDOLAGINE, Francesco. Prefazione. In: Oikos: da Loos a Wittgenstein. Roma: Officina, 1975, p.7-9.

²⁵⁹ O ensaio de Cacciari é parte integrante de uma pesquisa sobre os problemas da cultura vienense do final do século XIX, publicada sobre o título de Krisis. Saggi sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein. Milano: Feltrinelli, 1976.

²⁶⁰ CACCIARI, AMENDOLAGINE, Op. cit., p.08.

²⁶¹ CACCIARI, Massimo. Loos-Wien. In: Oikos: da Loos a Wittgenstein. Roma: Officina, 1975, p.19.

esponjosas, cavernosas, ou a constituição de uma forma de turbilhão que se nutre sempre de novas turbulências e só termina como a crina de um cavalo ou a espuma de uma vaga; a tendência da matéria para transbordar o espaço, para conciliar-se com o fluído, ao mesmo que as próprias águas se repartem em massas.²⁶²

Enquanto Cacciari²⁶³ tomará oikos como significação de “casa”, Felix Guattari²⁶⁴ dará forma ao termo oikos através da “ecologia”, que ele dividirá em três, quais sejam: o sentido de meio ambiente, o de relações sociais ecológicas e o de subjetividade humana, todos articulados por uma condição ético-política; e Giorgio Agamben dará forma à oikonomia, profundamente estudada no *Homo sacer* IV, *Il regno e la gloria* e antecipada em *Che cos’ è un dispositivo?* para dizer que “o evento que produziu o humano constitui, com efeito, para o vivente, algo assim como uma cisão, que reproduz de algum modo a cisão que a oikonomia introduziu em Deus entre ser e ação.”²⁶⁵ Ou pelo uso da alegoria da “casa em chamas”, para pensar a destruição da destruição na montagem das categorias, como vimos no capítulo anterior, ou pela proposta das categorias “arquitetura/vagueza”. “E é somente em uma tal ‘destruição’ que, como o projeto arquitetônico de uma casa em chamas, poderão tornar-se visíveis as estruturas categoriais da cultura italiana.”²⁶⁶

Tanto em Cacciari, quanto em Guattari e Agamben vemos a presença de uma dualidade que é constantemente atravessada. Em Agamben o reino - o poder dos homens e das coisas - e a glória - a casa do pai, o poder divino pelos aspectos cerimoniais, litúrgicos e de aclamação; ou ainda, pela trindade: o pai - o poder - que está no filho salvador e guia dos homens e o pai que está no espírito que ilumina e ritualiza a vida dos homens.²⁶⁷ Em Guattari as três ecologias fundem, pela via ético-política, homem - sujeito social - e meio ambiente. Em Cacciari a dualidade é marcada pela análise da Viena fin-de- siècle: de um lado, as construções arquitetônicas, de outro, as teorias da linguagem, como se viu no caso de Wittgenstein, a casa e a linguagem.

²⁶² DELEUZE, Gilles. *A dobra. Leibniz e o Barroco*. Trad. De Luiz. B. L. Orlandi. São Paulo: Papyrus, 1991, p.15-16.

²⁶³ Se a casa de que fala Cacciari é a moderna, não a barroca analisada por Deleuze, não podemos esquecer, o interesse de Cacciari pelo barroco, é só lembrarmos da análise de A torre, Hofmannsthal. Cf. CACCIARI, Massimo. *Intransitabili utopie*. In: HOFMANNSTHAL, Hugo von. *La torre*. Trad. Silvia Bortoli Cappelletto. 4ª ed. Milão: Adelphi, 1993, p.155-225.

²⁶⁴ GUATTARI, Felix. *As três ecologias*. Trad. de Maria Cristina Bittencourt. São Paulo: Papyrus, 1990.

²⁶⁵ AGAMBEN, Giorgio. *O que é um dispositivo?* Trad. Nilcéia Valdati. *Outra travessia*, n.5, Florianópolis, 2005, p.9-16.

²⁶⁶ AGAMBEN, Op. cit., 2005, p.163-164.

²⁶⁷ AGAMBEN, Giorgio. *Il regno e la gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo*. Vicenza: Neri Pozza, 2007.

Lembremos da dedicação de Cacciari aos estudos em torno da arquitetura e da cidade. Recém-formado, Cacciari entra para a carreira acadêmica. Num primeiro momento, torna-se assistente de Dino Formaggio, na cátedra de Estética, na Università di Padova, para, em seguida, trabalhar com o professor Giuseppe Mazzariol, na cátedra de Literatura Artística no Istituto Universitario di Architettura di Venezia. Como professor, nesta universidade, inicia uma grande amizade com Manfredo Tafuri, que durará até o fim da vida do estudioso de arquitetura, em 1994, e junto com ela uma série de trabalhos sobre arquitetura e a cidade, como: “Introduzione ai saggi estetici di Georg Simmel”, de 1970, prefácio à tradução *Saggi di estetica*. Além do prefácio, traduz o livro junto com Lucio Perucchi; “Note sulla dialettica del negativo nell’epoca della metropoli (saggio su Georg Simmel)”, publicado em *Angelus Novus* em 1971; *Metropolis*, de 1973. Além desses textos, ao longo de mais de trinta anos Cacciari publicou uma série trabalhos sobre a mesma temática. Por conta disso, em 2003, recebeu o diploma honoris causa da faculdade de Arquitetura de Gênova: “Ensinei anos na Facoltà di Architettura, escrevi livros que se voltam sobre a arquitetura, filosofia da arquitetura. É inacreditável como me deram tarde”, diz ele em uma entrevista recente.²⁶⁸

No entanto, o oikos em Cacciari se forma pelo cruzamento de duas tradições de pensamento: a alemã e a francesa, muito presentes nas produções da década de 1980²⁶⁹, proliferadas pela figura de Walter Benjamin, que daria conta de tocar os

²⁶⁸CACCIARI, Massimo. I Mille interessi di Massimo Cacciari. Entrevista concedida a Giulia Santerini, em 9 jul. 2004, para Capital Tribune. Disponível em <<http://www.pantarei.co.uk>> Acesso em 20 mar. 2007.

²⁶⁹São também dessa época os estudos mais intensos e detalhados sobre Walter Benjamin. Refiro-me aos textos: “Di alcuni motivi in Walter Benjamin (Da ‘Ursprung des Trauerspiels’ a ‘Der Autor als Produzent’)”, de 1980, no qual Cacciari percorre o itinerário histórico-político de Walter Benjamin, a partir de *Ursprung des Trauerspiels* (Origem do drama barroco alemão) até *Der Autor als Produzent* (O autor como produtor); “Necessità dell’Angelo”, de 1982, publicado na revista *Aut aut*, número dedicado a Walter Benjamin (“Paesaggi benjaminiani”), que traz também as contribuições de Agamben, Derrida, Bodei. Cacciari desenvolve neste trabalho o problema da representação enquanto representação de idéias. Detém-se, mais uma vez, em *O drama barroco alemão*.

Se Benjamin é presença constante, Lukács é um outro nome muito forte nas referências de Cacciari. Em 1983, escreve “Metafisica della gioventù” como prefácio à edição italiana de *Diario 1910-1911*. A análise extensa do pensador italiano constrói um perfil do jovem G. Lukács que acompanha detalhadamente os escritos no diário e ao mesmo tempo relaciona-os com um Lukács esteta. Também no mesmo ano, com o texto “Errante radice. Su Franz Rosenzweig”, Cacciari colabora com o livro *Risalire il Nilo: mito, fiaba, allegoria*. Ainda influenciado pela tradição germânica, o filósofo italiano produz o texto “Il mutus liber di Hieronymus Bosch – commento ai saggi di Wilhelm Fraenger sul Giardino delle delizie e le tentazioni di sant’Antonio”, de 1981, texto introdutório à edição italiana de *Le tentazione di Sant’Antonio*, de Wilhelm Fraenger, em que Cacciari analisa a crítica de Fraenger a Jardim das delícias e As tentações de Santo Antonio, de Bosch, considerando que Fraenger vê as duas obras do pintor a partir da ligação deste com a seita religiosa (Fratelli e Sorelle del

dois pólos e produzir, é claro, profundas rachaduras, ou paradoxos, como prefere Cacciari. Se a tradição do pensamento germânico voltava-se para articular a constituição da cidade, e a própria reconstrução no entre guerras, tema importante tanto para o filósofo quanto para o político administrador, e da história, pela oposição ao historicismo; a tradição francesa centrada na linguagem entra para colaborar na discussão de temas que circundam, povoam e problematizam as formas de vida na cidade território e na cidade texto, como o exílio, a migração, o estrangeiro.

4.1.1 Do deserto `a escritura

Em “Il bianco e il Nero” ²⁷⁰, de 1985, prefácio a *Il libro delle interrogazioni*, de Edmond Jabès, Cacciari enfatiza a admiração pela biografia de Jabès: nasceu no Cairo, exilou-se em Paris, amigo de Blanchot, estudado por Derrida, poeta e judeu. Cacciari trabalha a partir da condição ser-judeu e ser-escritor para pensar a condição do exílio, da migração, tema que retornará, mais tarde, em outros estudos: “A Edmond Jabès: um comentário”, publicado na revista *Aut aut*, em 1991, número dedicado a Edmond Jabès; como também em “La paradoja del extranjero”, publicado em *Archipiélago*, na Espanha, em 1996.

Após o lançamento do livro na Itália, Jabès visita, em 1983, a convite da Associação Italo-francesa, a cidade de Bologna para apresentar *Il libro delle interrogazioni* e para receber o prêmio Pier Paolo Pasolini.²⁷¹ Não sabemos se Cacciari o ouviu, mas certamente não desconhece as considerações colocadas por Jabès naquele momento:

Quando duas pessoas falam, quando uma delas mobiliza a palavra, como faço eu agora, e a outra recebe, o que acontece? Acontece que o mais ativo dos dois não é quem fala, mas quem ouve, porque quem

Libero Spirito) à qual pertencia, o que, de certa forma, Cacciari discorda, propondo uma leitura “libero-spirituale”.

²⁷⁰ CACCIARI, Massimo. *Il bianco e il nero* (Prefazione). In: JABÈS, Edmond. *Il libro delle interrogazioni*. Trad. de Chiara Rebellato. 2ª ed. Casale Monferrato –AL: Marietti, 1985, p.VII-XII. Título original: *Le livre des Questions*. Paris: Gallimard, 1963. Primeira edição italiana, 1982.

²⁷¹ Informação transcrita por Magda Indiveri, que resume a fala de Jabès naquela noite, em Bolonha. Disponível em <www.bibliomanie.it/jabes> Acesso em: 20 jun. 2007.

escuta consegue fazer dentro de si as perguntas, as respostas e emite o juízo. Se imaginamos que alguém fala por muito tempo, enquanto o outro observa o silêncio absoluto, quando este último tomará a palavra, na maioria das vezes, será uma pergunta o que sairá da sua boca. Não pode existir palavra se não há outra que a julgue. O outro é necessário porque nos permite falar a nós mesmos; não podemos nos contar uma história ao ouvido, temos necessidade do outro que nos reenvie as palavras.²⁷²

Em resumo, o diálogo é feito de silêncio, como a memória é feita de esquecimento. Assim como: “o trabalho do escritor não é somente o de justapor as frases uma depois da outra e fazer uma história, é precisamente colocar-se na escuta das articulações do livro; um livro mal feito é um livro mal lido pelo seu autor...”²⁷³, acrescenta Jabès. Mas como Cacciari escuta o silêncio e lê o livro de Jabès? É o que detalhamos a seguir.

Cacciari abre o texto com uma referência a *De Migrationi Abrahami*, de Filão, para explicar que coisa significa migrar para o judeu, que, em certo sentido, é o estar à procura de uma outra terra: a terra prometida narrada no livro do Êxodo. “O senhor disse a Abraão: vá da tua terra, vá da tua gente, vá da casa do teu pai”²⁷⁴. *Vattene* é a ordem em língua italiana, que implica não simplesmente sair, mas colocar-se em movimento migratório, ir para o mundo, estar aberto para o mundo, retomando a idéia de ecumênico, sugerida pela raiz de *oikos*.

Aqui se vê a diferença de entendimento do conceito de êxodo entre Virno e Cacciari. O primeiro questiona o estar num lugar, mas ao mesmo tempo pertencer e não pertencer a ele, lê as formas de vida produzidas a partir da década de 1970; o segundo pensa-o a partir da migração enquanto herança, do atravessamento de territórios e *nomos*, o caminhar no deserto, como condição de vida e de escritura, pois quem ouve o chamado “pertence à ausência”. Ou ainda, Virno se coloca dentro do processo de êxodo, Cacciari o analisa de fora do movimento, como o acadêmico, o pensador que olha o evento, mas não é tocado de fato por ele. Se Cacciari migra, sua migração está na articulação da linguagem.

Por esse motivo, Cacciari vê em Jabès o anúncio de que a migração pressupõe uma marca de coincidência entre a escritura mesma e a condição de ser-judeu, ou seja, Jabès é judeu e é escritor, não é judeu-escritor, nem um escritor judeu. Cacciari sustenta seu argumento da seguinte forma: Diferentemente de Filão, em que o escrito não migrava, pois ao interpretar a migração a habitava

²⁷² Idem, *ibidem*.

²⁷³ Idem, *ibidem*.

²⁷⁴ CACCIARI, Op. cit., 1985, p.VII.

também, em Jabès, a migração constitui assim o lugar do escrito; no entanto, o escrito migra junto com a migração do ser-judeu, isto é, o escrito não pode em hipótese alguma ser interpretação, em outras palavras, ele não pode ser representado a partir da figura judeu.

O 'livro' de Jabès não é aquele do signo interpretante. O seu deserto não é aquele da exegese, aquele do percurso da exegese. No entanto, propriamente nisso ele 'pertence' ainda à descendência de Abraão, à descendência do migrante. O último gesto, de fato, de tal descendência não é senão a migração da certeza da tradição que no escrito se renovaria. O escrito que nos declarava herdeiros nos permitia com isso habitar a mesma migração; na perene migração, o escrito definia a dimensão sacra da tradição (a definia exatamente com o renovar incansável da interpretação). O escrito de Jabès, ao contrário, completa a 'história' da interpretação; a sua completude é a des-locação do escrito em relação à procura em estreitar uma extrema, desesperada identidade.²⁷⁵

A coincidência entre ser judeu e escritura produz uma des-locação na identidade da migração, é a constatação de Cacciari. É um movimento emanado por dois traços: o da letra e o da história, dirá Derrida em *A escritura e a diferença*²⁷⁶, ao analisar também o *Le livre des Questions*, em 1967, ou seja, logo após o lançamento do livro de Edmond Jabès na França:

Em *Le livres des questions*, a voz não se altera, nem a intenção se rompe, mas o acento torna-se mais grave. É exumada uma poderosa e velha raiz e nela é posta a nu uma ferida sem idade (pois o que Jabès nos ensina é que as raízes falam, que as palavras querem crescer e que o discurso poético está cravado numa ferida): trata-se de um certo judaísmo como nascimento e paixão da escritura. Paixão da escritura, amor e sofrimento da letra, acerca da qual não se poderia dizer se o sujeito é o judeu ou a própria Letra. Talvez raiz comum de um povo e da escritura. Em todo caso, destino incomensurável, que insere a história de uma 'raça saída do livro...' ²⁷⁷

Cacciari e Derrida atestam que não há analogia, não há metáfora, o que há na ferida – que para Virno não é cicatrizável –, na des-locação é a materialidade da escritura, como o que há na condição de ser judeu é materialidade do atravessamento territorial, ou seja, há metonímia, pois a situação judaica é a situação da escritura. Há indistinção: o judeu é escritura, primeiro, porque ele é uma narração da assim chamada Grande escritura, a Bíblia, segundo, porque nessa

²⁷⁵ Idem, ibidem, p. IX.

²⁷⁶ DERRIDA, Jacques. Edmond Jabès e a questão do livro. In: *A escritura e a diferença*. Trad. de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 53-72.

²⁷⁷ Idem, ibidem, p. 54.

situação, a vida se torna verbo na medida em o pressuposto cristão “o verbo se faz carne” indica que a palavra é uma marca da história, ela é traço, dirá o mesmo Derrida, é assinatura, se quisermos retomar o conceito agambeniano, ela é política pela fala, atestará Virno.

Por que tanto Cacciari quanto Derrida voltam-se à história não para explicar, para interpretar, para localizar, mas para atestar o lugar do esquecimento, no pensador italiano, e o lugar da lembrança de uma dor, no pensador franco-argelino? Pelas colocações de Cacciari podemos concluir que a figura de Abraão é movida por um paradoxo: ao mesmo tempo que ele é a voz que guia, a lembrança de uma ordem, “vattene”, ou mesmo “ricordati”, ou seja, memória; ele é a origem, a voz, a casa, deixada para trás, isto é, esquecimento. Na travessia do deserto, o migrante atende ao chamado da voz que pede um seguir adiante, mas ao atendê-lo desloca-se do lugar de partida, distancia-se da voz, e mergulha no esquecimento, no silêncio, no vazio, por esse motivo “o esquecimento é origem” e “a tradição é memória”. Se essa é a condição de ser-judeu, como a escritura pode fazer o mesmo movimento sem se tornar interpretação? Ponto que interessa a Cacciari e é respondido por Derrida.

A designação “pensador franco-argelino” atribuída a Jacques Derrida, em oposição ao purismo “pensador italiano”, referente a Massimo Cacciari, já indica uma situação em que o hífen ao mesmo tempo que une, separa; une e separa também a descendência judaica e a atividade de pensador, para não dizer, filósofo ou escritor, como adverte Evando Nascimento²⁷⁸: “a condição de judeu jamais foi simples para Derrida, pois ele nunca chegou a ter uma cultura judaica de fato no sentido estrito, nem estudou o hebraico ou teve preparação religiosa”. As razões para isso estariam no fato de o meio judaico de sua infância e adolescência ser duplamente colonizado: “de um lado, pela França, país de que a Argélia se libertará só em 1962. Do outro, pela cultura norte-americana bastante influente no contexto em que nasceu”; no entanto, assinala que há em Derrida fortes traços do judaísmo particularmente a herança de Abraão do Antigo Testamento.

O uso do hífen em franco-argelino, lembra o uso da pontuação a que Agamben fará referência em “A imanência absoluta”²⁷⁹ para ler a vida em Deleuze e Foucault. Como também o hífen que Silviano Santiago colocará na palavra entre-

²⁷⁸ NASCIMENTO, Evando. Derrida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p.7-8.

²⁷⁹ AGAMBEN, Giorgio. A imanência absoluta. Op. cit., p.169-192.

lugar²⁸⁰. Ambos se encontram no uso hegeliano do termo. Ao que parece leitura comum em Cacciari e Derrida ao sugerirem a colocação do hífen em judeu-escriptor.

Assim situamos, em certo sentido porque, enquanto para Cacciari a origem é esquecimento, para Derrida há na indistinção entre êxodo e escritura a separação: “A escritura é o momento do deserto como momento da Separação. O seu nome o indica – em arameu -: os fariseus, esses incompreendidos, esses homens da letra, eram também homens ‘separados’.”²⁸¹ Ou seja, se percebemos que ambos concordam que a metonímia é carregada de história, ou seja, de tempo, percebemos também que em Cacciari a força está no esquecimento, só há lembrança porque há esquecimento; já em Derrida a força está na separação, a lembrança precisa de um corte, de uma cisão para configurar um lugar.

Quando um Judeu ou um poeta proclamam o Lugar, não declaram a guerra. Pois chamando-nos desde a além-memória, este lugar, esta terra estão sempre Lá-embaixo. O lugar não é o Aqui empírico e nacional de um território. Imemorial, é portanto também um futuro. Melhor: a tradição como ventura. A liberdade só é concedida à Terra não pagã se dela estiver separada pelo Deserto da Promessa. Isto é, pelo Poema. Quando se deixa dizer pela palavra poética, a terra reserva-se sempre fora de a proximidade [...]²⁸²

O Lugar não territorial de que fala Derrida indica uma distinção ao pensamento de Cacciari, para o qual o lugar é o nomos, o território, a página branca e a letra em preto, mesmo que perceba nisso uma série de conflitos para a condição judeu, escritor/escritura.

Da mesma forma que a escritura é a palavra, o vocábulo, o preto, ela é também o silêncio e o branco da página. “toda palavra é uma pausa breve, um intervalo imperceptível, um breve risco na terra”²⁸³. Da mesma forma que a conjunção “e” - lembrada por Rosenzweig - une a separação, o “é” - tão importante para Levinas - atesta a condição de ser. “O ‘é’ domina a tradição como memória das respostas; o ‘e’ revê a tradição como memória das interrogações. O ‘é’ concebe a interrogação como um inimigo a vencer; o ‘e’ como uma contínua catástrofe a ‘salvar’”.²⁸⁴ Todas essas questões linguísticas são apresentadas por Cacciari no intuito de mostrar que o movimento de leitura da migração, Filão lendo o livro do

²⁸⁰ SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: Uma literatura nos trópicos. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 9-26.

²⁸¹ DERRIDA, Op., cit. 2005, p. 58-59.

²⁸² Idem, ibidem, p. 56.

²⁸³ CACCIARI, Op. cit., p. XI.

²⁸⁴ Idem, ibidem, p. XII.

Êxodo, Jabès lendo-se enquanto judeu em exílio, Cacciari lendo a Jabès, tem as mesmas motivações que a migração em si, isto é, as rupturas da travessia de espaços, desertos, e a demarcação de novos territórios, de novos nomos, de escrituras.

A lembrança da leitura de Filão sobre a travessia dos judeus no deserto egípcio traz à tona a categoria nomos. Foram os egípcios, ainda no Egito Antigo, que dividiram administrativamente a terra em nomos, cada qual com suas próprias regras e festas. Cacciari vai assinalar essa consideração em “Errante radice. Su Franz Rosenzweig”²⁸⁵. Como Jabès, Rosenzweig também é judeu, no entanto, enquanto o primeiro tinha a admiração de Blanchot e sofria as consequências da perseguição aos judeus durante a Segunda Guerra Mundial, o segundo influenciou o pensamento de Benjamin e Levinas, redescobriu o judaísmo pela participação na Primeira Guerra Mundial e assinalou suas reservas quanto à filosofia da história de Hegel, no que diz respeito à justificativa da morte de indivíduos em nome de causas superiores.

Porém, a relação entre judaísmo e Nomos, nas considerações de Cacciari, é marcada por um contraponto. Diz ele, em uma das passagens do texto de 1983:

O judaico é metafisicamente contrário ao Nomos enquanto, de qualquer modo, pena a própria existência mesma, estranho a toda Ortung, e todo possível enraizamento em qualquer Muttererde. A sua Lei, longe de prefigurar o Nomos, exprime a originária escolha – é a lei da erradicação e do exílio contra a do Nomos que sempre reconduz à casa e que pode conhecer somente peripécias na sua luta versus deserto e mar (um aspecto do logos criador, Ktistes, é o logos que bonifica, que alarga as terras sobre as quais o Nomos pode governar – também na bonificação, de fato, leva-se ao ser as coisas que não são, também o Nomos é ‘o tà mè ónta phéron’).²⁸⁶

A reflexão de Rosenzweig sobre a lei determina o contraponto entre o judaísmo e o Nomos e incita em Cacciari a idéia de como transformar a condição de exílio, que impede a construção de um nomos, ou de uma Ortung - localização, instalação, assentamento num lugar com espírito de permanência - não somente em um lugar de passagem, mas na própria casa, em que se mantenha a tradição [Muttererde]. No decorrer do texto, Cacciari continuará a exposição, desta vez, colocando lado-a-lado o judaísmo, o “povo da vida eterna”, e o cristianismo, “a comunidade da vida eterna” e vendo entre eles também um contraponto, o qual explica a existência do exílio para o judeu e a consolidação do nomos para o cristão.

²⁸⁵ CACCIARI, Massimo. *Errante radice*, Op.cit., p.73-89.

²⁸⁶ Idem, *Ibidem*, p. 83.

Ao povo da vida eterna se contrapõe a comunidade cristã da vida eterna. A raiz do Nomos revelou-se a via da sua destruição. O povo eterno, a sua Lei têm certamente profetizado esta condição – também se isto, como se viu, não comporta nenhuma conciliação. Como para o povo eterno é necessário, para durar, manter-se firme à pura raiz do próprio sangue, assim a comunidade cristã sobrevive somente como 'ewiger Weg', constante esforço de alargar o próprio domínio. O batismo é 'corrente ininterrupta (Wasserstrom)'; a fé é aqui fé na própria missão. A terra inteira é para a comunidade cristã, dirá Schmitt, 'Missionsgebiet'. O espírito missionário legitima a Conquista [...] A estrela de Davi lança distante os seus raios, mas para reconduzi-los, em seguida, ao centro interno do seu fogo. Os braços da cruz se estendem para o infinito, como para indicar metas irracionais. A estrela simboliza o enraizamento eterno na própria Sé, a cruz o destino da eternidade do andar para todas direções do tempo e do espaço.²⁸⁷

Em resumo, o judeu não tem lugar fixo, atravessa desertos, está sempre à procura e, nesse sentido, avança, destrói todas as demarcações constituídas pelos nomos, já o cristianismo a partir da “casa do pai”, da comunidade fixa, alarga o seu território, procura a expansão do nomos, mas não abandona a “casa do pai”. Dentro dessa dualidade, Cacciari opta por articular formas em que consiga relacionar as contradições que cristianismo e judaísmo criam. É o que vai demonstrar, quase na metade da década de 1990, em “El hosped ingrato”²⁸⁸, publicado naquele mesmo ano em *Geofilosofia da Europa*, livro no qual a preocupação central é mostrar o que aconteceu e o que está acontecendo com a Europa, partindo da afirmação de Nietzsche de que a Europa é um doente, um doente incurável. Também é o niilismo nietzschiano que recebe a denominação “hóspede ingrato”, ou seja, de que “não há verdade, senão vontade de verdade; o valor de uma coisa só é o sintoma da força do que impõe o valor. O niilismo se mostra, pois, como o ideal de poder supremo.”²⁸⁹ No texto, além de retomar o trabalho de Franz Rosenzweig, Massimo Cacciari constata que, ao se opor ao Nomos da terra, de Carl Schmitt, e ao Nietzsche, de Martin Heidegger, maturados no mesmo ano, Rosenzweig se torna inseparável destes, pois são “as estrelas fixas que devem tomar como referência quem naufragar corretamente nesta época.”²⁹⁰

Por que designar o niilismo como hóspede ingrato? Porque “hospes é precisamente quem a cada momento se reconhece em parte estrangeiro, a saber,

²⁸⁷ Idem, Ibidem, p.87.

²⁸⁸ CACCIARI, Massimo. El huesped ingrato. Trad. Jesús Perona. In: Outra mirada sobre la época. Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 1994, p.103-120.

²⁸⁹ Idem, Ibidem, p.103-104.

²⁹⁰ Idem, Ibidem, p.103-104.

hostis.”²⁹¹ É a sugestão que Cacciari nos fornece em “Paradoxo do estrangeiro”, a partir do qual discutimos no capítulo anterior a questão do êxodo para Virno e Cacciari. Nele o pensador italiano chama atenção para o caráter contraditório da hospitalidade. “A hospitalidade não se pode simplesmente representar através de uma relação entre dois; tanto o hospes como seu hostis são duplos em si mesmos”.²⁹² A designação ingrato só reforça o que a etimologia da palavra já carrega: hostis em latim significa hóspede, como também hostil. Assim, o hóspede é hostil, é estrangeiro, é ingrato.

O ponto de partida para essa análise são as duas guerras pelas quais o século XX passou e que a Europa viveu o seu extremo: a Segunda Guerra Mundial e a Guerra dos Balcãs. Guerras centradas em valores étnicos, religiosos e culturais que mostram o fim do espaço de coabitação. A situação empírica assinalada por Cacciari encontra novamente em Jacques Derrida um prolongamento, quando em *Da hospitalidade*²⁹³ afirma que:

Tudo se passa como se fôssemos de dificuldade em dificuldade. Melhor ou pior, e mais gravemente: de impossibilidade em impossibilidade. Tudo se passa como se a hospitalidade fosse impossível: como se a lei da hospitalidade definisse essa própria impossibilidade, como se não se pudesse senão transgredi-la, como se a lei da hospitalidade absoluta, incondicional, hiperbólica, como se o imperativo categórico da hospitalidade exigisse transgredir todas as leis da hospitalidade, a saber, as condições, as normas, os direitos e os deveres que se impõe aos hospedeiros e hospedeiras, aos homens e às mulheres que oferecem e àqueles e àquelas que recebem acolhida.²⁹⁴

Neste sentido, pelas palavras de Cacciari e Derrida, nos deparamos novamente com a lei do nomos, que para o segundo evidencia a presença de uma colisão entre duas leis: a de quem chega e a de quem recebe, formando assim um processo de “repartição e de indiferenciação: por leis que distribuem diferentemente sua história e sua geografia antropológica”²⁹⁵. O encontro dessas duas leis configura a tragédia, como a de Édipo, exemplifica Derrida. “Existe aí uma estranha hierarquia. A lei está acima das leis. Portanto, ela é ilegal, transgressiva, fora-da-lei, como uma lei anônima, nómos a-nómos, lei acima da lei e fora-da-lei [...]”²⁹⁶.

²⁹¹CACCIARI, Massimo. La paradoja del extranjero. Archipiélago – cuadernos de crítica de la cultura, n. 26-27, invierno de 1996, p.18.

²⁹²Idem, ibidem, p.18.

²⁹³DERRIDA, Jacques. Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar *Da Hospitalidade*. Trad. de Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

²⁹⁴ DERRIDA, Jacques. Nada de hospitalidade. *Passo de hospitalidade*, 2003, p.67;69.

²⁹⁵ Idem, ibidem, p. 71.

²⁹⁶ Idem, ibidem, p.71.

Cacciari exemplifica que a lei do nomos é uma grande narração da tragédia da Europa, porém de alguém que sabe, e que parece sabê-lo por ter visto, como um historiador clássico. Como Carl Schmitt, que organiza a definição de nomos a partir de uma consideração cristã em detrimento de uma consideração judaica. Voltemos ao “Hóspede ingrato”, mas antes lembremos que Agamben irá tanto tomar a designação fora-da-lei, sugerida por Derrida, quanto a definição de soberania, assinalada por Carl Schmitt, para entender a condição de homo sacer. Assim o homo sacer é carregado de hospitalidade e hostilidade. Schmitt, via Cacciari, nos diz:

Primeira estação do calvario do Nomos: definidos os termos originários da relação entre Ordem e Raiz, entre Ordnung e Ortung, analisa-se sua crise na ‘época global’ moderno-contemporânea, até os restos do jus gentium, que são os conjuntos sem ordem e sem determinação, ‘ein strukturloses Chaos’, uma inflação de acordos contraditórios, vazios e efêmeros, do ‘direito internacional’ atual. Segunda estação: já que o Nomos indica a divisão (nemein) de um território, de uns ‘pastos’ (nomôs) conquistados, o efeito de uma originária Land-nahme, as modificações da relação entre Ordem e Lugar mesclam com as do sentido da guerra. A guerra sofre também o desarraigamento. Nenhuma forma rigorosa pode já ‘regulamentar’ as ações da guerra mundial (ou a guerra civil mundial) [...] Terceira estação: o Estado, principal produto do espírito europeu, produto historicamente determinado, agente da secularização e liquidador do Nomos da respublica cristã medieval, baseia-se na capacidade de neutralizar a guerra civil e racionalizar a exterior, transformando-a, de luta de idéias, em luta entre poderes, que se reconhecem reciprocamente como justus hostis: desde o jus gentium ao jus soberano de cada Estado.²⁹⁷

Pelas constatações de Schmitt, Cacciari entrelaça as relações entre os poderes da religião e do Estado para pensar as estruturas que fomentam o nomos. Para Cacciari, se o Estado pudesse se converter em uma ‘harmonia’ de relações jurídicas, que dessem suporte às relações econômicas, ou como prefere dizer o filósofo, estético-econômicas, entre os indivíduos públicos, os valores poderiam ser expulsos do espaço do nomos. No entanto, lembra que esta imagem pertence à consciência liberal e ajuda a clarear o mito do nexos entre terra-mar, sugerido por Schmitt²⁹⁸.

A terra firme do Nomos, justíssima tellus da ratio econômico-jurídica, é defendida do oceano das esperanças vãs, dos milagres e das idéias simples que por todas as partes a abraçam. A verdade racional (calculável) é Terra; em troca, o espaço das idéias irreduzíveis ao fenômeno é o Mar. Graças ao Mar, nos impulsiona a nostalgia pelo

²⁹⁷ CACCIARI, Op. cit, 1994, p.104-106.

²⁹⁸ Idem, Ibidem, p.114.

desconhecido, o amor pela Distância inalcançável. Porém esta Sehnsucht impede qualquer construção estável, desfaz a construção por antonomásia: o Estado de direito. Esta é uma analogia perfeita entre o drama que relaciona formas do intelecto-idéias da razão, descrito por Kant, E o que liga e opõe o Estado de direito à 'imprevisibilidade' da produção de valores.²⁹⁹

Da analogia terra-mar à percepção do quanto a "Arte e o terror"³⁰⁰ estão próximos, Cacciari parafraseando o poeta Paul Celan constata que:

A terra sobre a qual apóia nunca foi a 'bem fundada' terra do Nomos – aquela que o Nomos compreende com o seu olhar, aquela dotada de certa medida, e que segundo essa medida o Nomos distribui. Também quando desenha as formas mais sólidas, também quando re-talha no espaço a estátua, o teatro, o tempo mais perfeitamente ritmado, então, na realidade, é a relação desta Forma com o Infinito, com o Apeiron que a abraça, o problema que ela exprime, ao qual ela se expõe. É preciso sempre lembrar que a época do Partenon é a mesma da tragédia.³⁰¹

Esta constatação Cacciari a faz já em 2003, num texto em que tenta aproximar Heidegger e Hegel, como já fizera Agamben em outras situações, para compreender o nexos entre arte e terror em todo o seu caráter ontológico. Mas voltando ao início da produção de Cacciari, veremos como sua relação ao pensamento de Hegel funda muitas das idéias relacionadas ao nomos, a partir do momento em que pensa a metrópole, sobre a qual nos deteremos mais a diante. Agora atravessemos uma soleira.

4.1.2 Soleira – Lavoura arcaica

A casa, o pai, a família, a religião, a terra, a migração são categorias em movimento no pensamento de Cacciari, são condições em declínio e restauração nas singularidades, para não chamá-los de personagens, de Lavoura arcaica, de Raduan Nassar. Condição singular que também é a do escritor Raduan Nassar: filho de migrantes libaneses, que migra da lavoura literária para a lavoura da agricultura, num processo em que a origem, retomando o que vimos em Cacciari,

²⁹⁹Idem, Ibidem, p.114.

³⁰⁰CACCIARI, Massimo. Arte e terrore. MicroMega: rivista bimestrale, Roma: Gruppo Editoriale L'Espresso, n.5, novembro 2003, p.175-184.

³⁰¹Idem. Ibidem., p.179.

não está em nenhum desses lugares, está na ação de abandonar como prática do êxodo. As publicações de Raduan se resumem ao já mencionado *Lavoura arcaica*, de 1975, um *Copo de cólera*, de 1978, os contos “Aí pelas três da tarde”, “O ventre seco” de 1985, quando deixa claro que abandonará a literatura, “Menina a caminho”, que saíram esparsamente em jornais durante a década de 1980, e “Hoje de madrugada”, publicação inédita do *Cadernos de Literatura Brasileira*, número dedicado ao escritor³⁰²

Lavoura arcaica tem como mote a parábola do filho pródigo, dividida em duas partes: “A partida” e “O retorno”. Vemos no início da narrativa o encontro de dois irmãos num quarto de pensão. O mais velho, Pedro, busca o mais novo, André, para voltar à fazenda, ao lar, à família. No entanto, nesse momento, as lembranças do filho pródigo ganham força para justificar a partida, a separação, ao mesmo tempo que se colocam em oposição aos argumentos do discurso do irmão mais velho, que repete os sermões do pai. André lembra a situação insuportável do ambiente familiar, o ordenamento paterno e o sufocamento da ternura materna. Lembra da relação incestuosa com a irmã Ana, forma que encontrara para contrariar a lei do pai e ceder às ambigüidades da relação com a mãe. André não deixa de lembrar e volta para casa, atendendo aos apelos de Pedro. Ao chegar percebe que o gesto do seu abandono é irremediável, vê que todos foram afetados e separados da antiga ordem. Inclusive o próprio pai que, contrapondo aos seus sermões, num último movimento da narrativa, é precipitado pela visceralidade do tempo, ou seja, pela contaminação da tradição, pela transgressão à lei.

Nos detalhes das conversas entre os dois irmãos vemos pelos olhos de André as fissuras na casa, na ordem, na tradição; vemos a memória ser tocada pela sua lembrança. O toque de André está no olhar-se e olhar a cada membro da família que o olha, como se anunciasse “o que vemos, o que nos olha”³⁰³. André olha e vê a imagem³⁰⁴ da “lavoura arcaica” e se depara com a “a cabeça de medusa” nas narração do irmão:

³⁰² *Cadernos de Literatura Brasileira* [Raduan Nassar], n.2, segundo semestre de 1996. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996.

³⁰³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. De Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

³⁰⁴ A construção de imagens no livro são tão “visuais” que ele foi filmado em 2001, sob a direção de Luiz Fernando Carvalho. O diretor optou por transformar a “interpretação” em algo próximo a viver o personagem, numa referência ao teatro de Artaud. A densidade dos personagens se opunha a simplicidade dos ambientes, limpos de objetos. Cabe lembrar que também *Um Copo cólera* foi levado ao cinema, em 1999, pelo diretor Aluizio Abranches.

[...] 'ela não contou pra ninguém da tua partida; naquele dia, na hora do almoço, cada um de nós sentiu mais do que outro, na mesa, o peso da tua cadeira vazia; mas ficamos quietos e de olhos baixos, a mãe fazendo os nossos pratos, nenhum de nós ousando perguntar sobre teu paradeiro [...] era preciso ver o pai trancado no seu silêncio: assim que terminou o jantar, deixou a mesa e foi para a varanda; ninguém viu o pai se recolher, ficou ali junto da balaustrada, de pé, olhando não se sabe o que na noite escura; só na hora de deitar, quando entrei no teu quarto e abri o guarda-roupa e puxei as gavetas vazias, só então é que compreendi, como irmão mais velho, o alcance do que se passava: tinha começado a desunião da família' ele disse e parou, e eu sabia porque ele tinha parado, era só olhar para seu rosto, mas não olhei, eu também tinha coisas pra ver dentro de mim, eu poderia era dizer 'a nossa desunião começou muito mais cedo do que você pensa, foi no tempo em que a fé me crescia virulenta na infância e em que eu era mais fervoroso que qualquer outro em casa' [...] ³⁰⁵

Se a convenção da narrativa é marcada pela existência de tempo, espaço, personagens e ação, em *Lavoura arcaica* as ações das personagens, as formas-de-vida, as singularidades, não se movimentam num tempo e num espaço, ao contrário elas são carregadas de tempo (do pai, do filho, da mãe, da irmã) e do espaço (a fazenda, a lavoura, a pensão, a casa velha, a igreja, a capela, o corpo), de tal forma que se tornam indistinções, são metonímias, como também já as consideramos via Derrida e Cacciari para lermos a condição judaica e de escritura. Mais do que isso, são elas que determinam o tempo e o espaço. A lavoura, esse território, esse nomos, esse confim, como também já atribuímos ao espaço prisional, só é espaço porque junto dela vem a designação arcaica, a lavoura da arché ou origem; a marca do tempo. A lavoura que lemos em Raduan é o espaço da criação, da produção, do cultivo, da plantação que precisa de cronos, precisa do bom tempo, como também o da espera, da passagem e da repetição dos ciclos: preparar a terra, semear, cuidar, colher, para novamente repetir o mesmo processo. Entretanto, a lavoura que vemos/lemos é arcaica, tem o peso da memória, da tradição e também da inadequação. A condição arcaica é o fóssil que não faz mais sentido, está deslocado. É contrário ao esquecimento, por isso André lembra da fazenda, por isso o pai lembra dos sermões e os narra. Nesse ponto a transgressão de André e a legislação do pai tocam o mesmo lugar: a memória enquanto tradição. Ou seja, pai e filho circundam em torno da lei. A fuga de André só reforça a existência do pai. André só foge porque há um lugar a abandonar, para o qual também retorna.

Desde minha fuga, era calando minha revolta (tinha contundência o meu silêncio! Tinha textura a minha raiva!) que eu, a cada passo, me distanciava lá da fazenda, e se acaso distraído eu perguntasse 'para

³⁰⁵ NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. Rio de Janeiro: José Olympo, 1975, p.21-22.

onde estamos indo?’ – não importava que eu, erguendo os olhos, alcançasse paisagens muito novas, quem sabe menos ásperas, não importava que eu, caminhando, me conduzisse para regiões cada vez mais afastadas, pois haveria de ouvir claramente de meus anseios um juízo rígido, era um cascalho, era um osso rigoroso, desprovido de qualquer ubiqüidade: ‘estamos indo sempre para casa’.” ³⁰⁶

André retorna porque na sua travessia, o deserto não é a dimora, André caminha para a casa do pai. Por isso a referência de Novallis “para onde estamos indo? Sempre para casa”, que povoa as lembranças de André, encontra seu espelho na fala do pai “o gado sempre vai ao poço”. André volta porque quer seu lugar na “mesa da família”, é o que justifica ao pai. André volta porque o menino cristão encontra na casa do pai toda a glória, no mesmo momento que reconhece que ali começou a “desunião da família”. “A rebelião de André encontra terreno propício porque o aculturamento da família árabe imigrada já produzirá uma fissura fatal, que os ‘discernimentos do pai’ não conseguem esconder”.³⁰⁷ Ou seja, André é a semente bem germida desse terreno, porque “o pai já não tem a inteireza cultural do avô, homem de pouco discurso, capaz de sintetizar na palavra maktub a cultura e o corpo”³⁰⁸. André volta porque reconhece-se no pai, porque carregado de arcaísmo ouve os ecos de seus sermões:

‘O tempo é o maior tesouro de que um homem pode dispor; embora inconsumível, o tempo é o nosso melhor alimento; sem medida que o conheça, o tempo é contudo nosso bem de maior grandeza: não tem começo, não tem fim, é um pomo exótico que não pode ser repartido, podendo entretanto prover igualmente a todo mundo; onipresente, o tempo está em tudo [...] [...] todo o equilíbrio da vida depende essencialmente deste bem supremo, e quem souber com acerto a quantidade vagar e a quantidade de espera, que se deve pôr nas coisas, não corre nunca o risco, ao buscar por elas, de defrontar-se com o que não é; por isso, ninguém em nossa casa há de dar nunca o passo mais largo que a perna: dar o passo mais largo que a perna é o mesmo que suprimir a quantidade necessária de tempo que pede a nossa iniciativa; e ninguém em nossa casa há de colocar o carro à frente dos bois: colocar à frente dos bois é o mesmo que retirar a quantidade de tempo que um empreendimento exige; e ninguém em nossa casa há de começar nunca as coisas pelo teto: começar as coisas pelo teto é o mesmo que eliminar o tempo que levaria para erguer os alicerces e as paredes de uma casa[...]’ ³⁰⁹

³⁰⁶ Idem, ibidem, p.31-32.

³⁰⁷ PERRONE-MOISES, Leila. Da cólera ao silêncio. Cadernos de Literatura Brasileira [Raduan Nassar], n.2, segundo semestre de 1996. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996, p.64.

³⁰⁸ Idem, ibidem, p. 64.

³⁰⁹ NASSAR, Op. cit., p.50-51.

A voz do pai é ouvida pelo filho, que ao negá-la lhe responde:

O tempo é versátil, o tempo faz diabruras, o tempo brincava comigo, o tempo espegriçava provocadoramente [...] o tempo, o tempo, o tempo me pesquisava na sua calma, o tempo me castigava [...] o tempo, o tempo, esse algoz às vezes suave, às vezes mais terrível, demônio absoluto conferindo qualidade a todas as coisas, é ele ainda hoje e sempre quem decide e por isso a quem me curvo cheio de medo e erguido em suspense me perguntando qual o momento, o momento preciso da transposição?³¹⁰

O sermão sobre o tempo necessário para a vida: a paciência, a espera, o equilíbrio é também o germe para o contraponto ao tempo das pulsões, dos arrombos do corpo, da juventude, nas contestações do filho. O tempo arcaico da lavoura e o tempo veloz e fortuito que o filho busca na cidade criam os paradoxos que aparecem também na lavoura literária de Raduan, no trato com a escritura. Quando em 1975, período de ditadura militar no Brasil, escritores como João Antônio colocavam em evidência o anarquismo, a voz que rebate a outra voz, como vimos em *Abraço ao meu rancor*, na tentativa de escrever sobre o tempo presente - “esse tempo que, para a literatura, parece ser um contratempo”³¹¹ - Raduan, nas constatações do também libanês Milton Hatoum, “fugia do factual, do circunstancial, e aderiu [...] à linguagem muito elaborada que invoca um conteúdo de verdade, uma dimensão humana, profunda e complexa”.³¹² O tempo passado da citação de Hatoum funciona para situar o tempo da escrita de Lavoura arcaica, como o momento da origem. Origem que como nos diz Cacciari é esquecimento, portanto tempo carregado de tempo.

4.2 Da metrópole à cidade-território

Em 1972, no ensaio “Note sulla dialettica del negativo nell’epoca della metropoli (saggio su Georg Simmel)”³¹³ Cacciari incia o texto questionando por que os limites dos trinta anos que separam as criações de *Filosofia do dinheiro*, de

³¹⁰ Idem, *ibidem*, p.90, 91, 95.

³¹¹ HATOUM, Milton. *Os companheiros*. Cadernos de Literatura Brasileira [Raduan Nassar], n.2, segundo semestre de 1996, São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996, p. 20

³¹² Idem., *ibidem*., p.20.

³¹³ CACCIARI, Massimo. *Note sulla dialettica del negativo nell’epoca della metropoli (saggio su Georg Simmel)*. *Angelus Novus: quaderni quadrimestrali di critica*, Padova: Marsilio Editori, n.21, dezembro 1971, p.1-54.

Simmel, e os fragmentos de Benjamin sobre Baudelaire, que marcam a existência de toda uma ‘vanguarda’ e de toda uma ‘crise’, são configurados por dois discursos histórico-filosóficos sobre a metrópole. Mas que coisa significa a metrópole? É a pergunta direta que ele faz. E a resposta imediata é: A metrópole é a forma geral que assume o processo de racionalização das relações sociais.³¹⁴ Mais detalhadamente dirá:

A ordem racional que a *Nervenleben* assume vale também para o terreno político. Nas condições da Metrópole, o mesmo processo revolucionário é totalmente intelectual: ‘nas tardes que passei por Paris: duas coisas me vêm de repente, sobretudo: o caráter unicamente e exclusivamente popular da revolução [...] a onipotência do povo [...] A segunda foi a escassez de paixões rancorosas, ao contrário, vale dizer de qualquer paixão rancorosa.’ [A. TOCQUEVILLE, *Souvenirs*, Paris, 1850.] A ‘clareza geométrica’ com a qual finalmente se põe o interesse de classe, estebelece toda a síntese teleológica, sentimental-ética, entre indivíduo e fins, e pode habitar somente a Metrópole.³¹⁵

Para chegar a conclusão de que:

A análise de Simmel é fundamental exatamente na medida em que conduz a descrição da Metrópole para a individuação da sua ideologia específica. A crítica do ‘tipo’ blasé não é mais somente a descrição de uma articulação da vida na metrópole, mas o símbolo da sua cultura, do seu auto-refletir-se.³¹⁶

Ao mesmo tempo em que se vê um primeiro Cacciari, ainda lendo a política, a revolução, a partir das questões de classe, das questões econômico-sociais, ou de uma dialética negativa, as quais, em certo sentido, tocam as leituras de Virno, principalmente no que tange à função do general intellect e das formas de vida; também se vê um traço que alargará a abrangência na trajetória de Cacciari, os conceitos simmelianos de *Nervenleben*, “a vida mental” e *Verstand*, “entendimento”, os dois termos fomentam a idéia de racionalização, tão preciosa para a elaboração do pensamento de Cacciari. No momento em que lê a metrópole a partir da *Neverleben* e da *Verstand* não deixa de lado a herança simmeliana, através da *Erlebnis*, discutida por Benjamin via Baudelaire e Freud.

Baudelaire exprime, no discurso de Benjamin, esta interiorização pelo negativo das relações dominantes na Metrópole. A relação entre

³¹⁴ Idem. Ibidem, p.1.

³¹⁵ Idem. Ibidem, p.3.

³¹⁶ Idem. Ibidem, p.6.

choc e Erlebnis, sobre a qual Benjamin funda a própria análise, descende diretamente da relação simmeliana entre Nervenleben e Verstand. A ameaça do trauma implícita no choque é controlada e parada pela consciência. O choc sentido, registrado, memorizado, no limite, assume o caráter da experiência vivida, da Erlebnis [W. Benjamin, Baudelaire e Parigi, in *Angelus Novus*, Torino 1962, p.91-97]. Trata-se de um processo de organização dos estímulos, de sublimação do choc, diretamente integrado a Vergeistigung, da qual falava o mesmo Simmel. [...] Se Freud vê na capacidade do organismo de proteger-se contra os estímulos um dos fundamentos mesmo do seu discurso de 'civilização' – é toda a experiência da lírica contemporânea que pode ser analisada como recepção do choc.³¹⁷

Numa nota de rodapé, Cacciari perceberá a diferença entre Freud e Benjamin: “Benjamin cita Além do princípio do prazer (1921) de Freud – , porém, sem dúvida que enquanto Freud tende a unificar, no conceito de trauma, choc e Erlebnis, Benjamin ainda os trata como distintos ou instaura entre os dois uma relação de superação.”³¹⁸ Ou seja, entre a unificação proposta por Freud via o trauma e a distinção articulada por Benjamin, Cacciari se identifica com o segundo por acreditar no choc enquanto desencadeador da experiência. A partir disso se entende porque Cacciari afirma que narrativas como a de Bartleby, de Melville, dos contos de Poe, da Passante, de Baudelaire não admitem nem terapia, nem cura. A elas só resta o negativo, que “vale, na medida em que nega a existência de alternativas a este processo, na medida que o teoriza sem consolações.”³¹⁹

Assim, se na relação Simmel-Benjamin-Baudelaire-Freud, a experiência da lírica pode ser analisada como a recepção do choc, seguindo o texto de Cacciari, vemos que na junção Simmel-Nietzsche, a forma-de-vida na metrópole institui o ensaio enquanto forma de decomposição da unidade e da reunificação dos opostos, como o constante reconhecer-se divididos-unidos dos elementos³²⁰, em oposição ao aforismo como “marcação de uma tragédia”. Analisando Ponte e porta, de Simmel, Cacciari constata que:

A ponte e a porta não são o símbolo da dinâmica da contradição forma e vida, pois é exatamente disso que se trata. A imediatez da vida dá um lugar, dois lugares, uma ‘selva’ no meio – a vontade de conexão imprime neste vazio, na estrada, a própria marca. A vontade de conexão torna-se Forma na estrada, transforma em Forma a vida – não só: torna-se Forma o mero movimento que antes era preciso completar para preencher a distância [...]

³¹⁷ Idem, Ibidem, p.13.

³¹⁸ Idem, Ibidem, p.13.

³¹⁹ Idem, ibidem, p.24.

³²⁰ Idem, Ibidem, p.42.

A forma do ensaio é funcional à reproposta do projeto sintético. Mas trata-se, agora, precisamente, da definição da síntese da vida – não síntese transcendental pura, mas síntese reprocurada no interior da dinâmica dos elementos da vida. [...] O ensaio é a última aparição da ideologia da síntese, a última tentativa de rebater o negativo, à contradição como negatividade.³²¹

Cacciari vê em Simmel a possibilidade de articular a vida, indivíduo social, mas também a vida, experiência de linguagem pela via do ensaio. O ensaio dá forma à força da linguagem. O ensaio é movimento. “Ele possui uma relação privilegiada com a vida, ao exprimir o fragmentário, imprevisto, movimentado, fugidio”, dirá Leopoldo Waizbort³²² ao analisar o ensaio em Georg Simmel. Acrescentará que a esta noção interessa “o processo, o desenrolar do pensamento, o espírito que trabalha, em movimento, aventureiro. O movimento é a categoria básica do ensaio. [...] Movimento, subjetividade e experiência compõem a constelação do ensaio”,³²³ em Simmel. Em Ponte e porta o ensaio e a cidade são o tema. A cidade pensada pela ponte e pela porta, pois se o ensaio é movimento, ou ainda passeio, essas duas figuras são formas que permitem a passagem. Lembremos aqui da soleira, estudada tanto por Agamben quanto por Cacciari e mesmo por Franco Rella, como veremos mais adiante, como a componente da porta que permite a passagem, o passeio. Lembremos também do pasearse, sugerido por Spinoza e retomado por Agamben, em que sujeito e objeto se indissociam.

Nesse sentido, o ensaio admite a salvação porque seria a única possibilidade de dar forma à força da dialética. Esta posição caminharia para uma aproximação da consideração de Adorno, O ensaio como forma³²⁴, como tradução do pensamento dialético, que trabalha o objeto sem prendê-lo à rigidez dos conceitos. No entanto, interessa somente aquilo que a forma produz como efeito porque ao se constituir como forma, o ensaio evidencia o negativo, a falta de alternativas, evidencia o aforismo nietzscheano; ou seja, poderíamos assim constatar que o ensaio, no momento em que se pretende síntese dialética, deixa restos, resíduos, aos quais chamaríamos de aforismos, de morte, de inevitável. Cacciari está ciente desta consequência, ao admitir que:

³²¹ Idem. Ibidem., p.42-43.

³²² WAIZBORT, Leopoldo. Ensaio. In: As aventuras de Georg Simmel. São Paulo: Editora 34, 2000, p.37

³²³ Idem, ibidem, p. 35.

³²⁴ Escrito na década de 1950, no momento em que Adorno volta à Alemanha, após um período de exílio durante a guerra, o texto é em certo sentido uma saída à chamada crise na crítica alemã. Tradução brasileira: ADORNO, Theodor. Notas de literatura I. Trad. de Jorge de Almeida. São Paulo, Editora 34 e Livraria Editora Duas Cidades, 2003.

O aforismo é a marcação de uma tragédia, o ensaio, um fragmento de análise. O aforismo está todo depois do sistema, e dentro da queda do ordo-connexio entre a idéia e coisa: o ensaio é a Sehnsucht para tal ordo. O aforismo nietzscheano é a palavra de quem anuncia a morte de Deus, o ensaio é a palavra de Batista que anuncia a vinda. Não somente: enquanto marcação trágica, o aforismo é também a vivente demonstração da utopacidade da tragédia autêntica, de modo que entre marcação e marcação, aforismo e aforismo, o Coro está ausente. O aforismo é a tragédia finita, não 'reduzida', certamente, não consolada, mas na impotência de explicar-se como todo, de colher vida e destino inextricavelmente conexos, de teorizar a certeza do próprio desespero: não há um Deus para autenticá-la, ao final.³²⁵

Cacciari, seguindo a tradição simmeliana do ensaio, não esquece das concepções de Luckács, para o qual a forma ensaio seria a resposta para a crise da kultur. Se, por um lado, o “ensaio simmeliano é pensado dialeticamente, como a específica forma contemporânea do pensamento dialético, como a forma não sistemática da dialética”, por outro lado, conforme acrescenta Cacciari, o ensaio luckásciano tem sua inspiração mais próxima em Kant pela “paradoxal radicalização da dimensão ética.”³²⁶ Essas inserções serão feitas em 1986, em “Interpretazione di Michelstaedter”:

O ensaio não representa aqui o inquieto equilíbrio entre 'solve' e 'conjugue', mas a posição de que 'possui' o centro na forma da insuperável distância: o ensaio que 'roda' em torno ao seu fogo, o compreende na medida mesma em que está inexoravelmente separado. A verdade é a idéia (exatamente no mesmo sentido kantiano) do ensaio. Ele portanto não 'fingirá' composição, união, mas deverá completamente mostrar a insuperável distância que separa da verdade [...] O ensaio não se aquieta em nenhum impressionismo ou relativismo – mostra a verdade, mas precisamente como ausência. O ensaio não 'renuncia' ao seu próprio – mas próprio porque o ama absolutamente nunca poderá objetivamente tê-lo.³²⁷

Em nota de rodapé indicará que a idéia luckásciana de ensaio está ligada à benjaminiana, especialmente no livro *Origem do drama barroco alemão*, no entanto adverte em relação à Adorno: “Esta ordem de problemas resta, ao invés, subentendida ou freqüentemente nunca é diretamente interrogada em Adorno.” Ou seja, Cacciari está próximo de Simmel, Benjamin, Luckács ao pensar o ensaio, tem certas reservas à posição de Adorno, e toca Nietzsche pela via aforismo.

Ao admitir a diferença entre as duas maneiras de linguagem, ensaio e aforismo, Cacciari reforça a polarização: vida, forma pelo ensaio, de um lado, morte, força pelo aforismo, de outro. Eis o paradoxo que coloca Cacciari: a vida, a

³²⁵ CACCIARI, op. cit., 1972, p.47-48.

³²⁶ CACCIARI, Massimo. Interpretazione di Michelstaedter. Rivista di estetica, Torino, ano XXVI, n.22, 1986, p. 24.

³²⁷ Idem, ibidem.

metrópole, a crítica só existem enquanto tais porque garantem a morte, a destruição, o negativo, porém diante de tal confronto é necessário fazer uma escolha política, pela via da salvação coletiva.

Passados mais de trinta anos³²⁸, Cacciari publica um pequeno livro, numa linguagem ensaística, num tom de conversa, muito diferente do tratado da década 1970. Trata-se de *La città*³²⁹. Nele é anunciado que: “A cidade é sobreposta a

³²⁸ Se a década de 1970 foi marcada pela relação com a militância política de esquerda, em especial pela ligação ao PCI, e a de 1980 pela inserção no campo estético, é a partir da década de 1990 que Cacciari recicla as duas condições e se coloca ainda mais na posição de filósofo da política das cidades. Isso se dá nos trabalhos já mencionados e em outros como: os prefácios de *Le voci delle muse: scritti sulla religione e sull'arte 1918-1981*, de 1992, e *Il Dio*, de 1993, reunião de escritos de Andrea Emo, organizados por Massimo Donà e Romano Gasparotti; a entrevista concedida a Sergio Benvenuto “Quale futuro per le città storiche”, publicado em *Lettera internazionale*, em 1993, no mesmo ano que inicia o primeiro mandato como prefeito de Veneza, na qual Cacciari fala sobre o futuro das cidades históricas, em especial as européias (A entrevista é seguida por um texto de Derrida: “La città come progetto incompiuto”); a “Posfazione 1995” e a “Nota all’edizione de 1998” do livro de Piero Bevilacqua, *Venezia e le acque: una metafora planetária*, nos quais Cacciari assume um tom diferente em seu texto: desaparece o filósofo e entra o político administrador de Veneza.

³²⁹ CACCIARI, Massimo. *La città*. 1ª. ed. Villa Veruchio – RN: Pazzini, 2004. O tom de fala no texto se justifica pela publicação ser a transcrição, realizada por Tonino Nasuto, de um seminário realizado no Centro Sant’Apollinare di Fiesole.

Também em 2004 retorna à Veneza para assumir novamente a administração da laguna, como prefeito. Dois anos antes, havia se transferido para a cidade de Milão para a fundação da Facoltà di Filosofia, na religiosa Università Vita-Salute San Raffaele, por esse motivo, muda-se de Veneza para aquela que, segundo ele, será a cidade do decênio na Europa. Na faculdade recém-fundada, coloca em prática todo seu pensar filosófico através da direção do curso e do ensino como Ordinario di Estética. Ainda em Milão, em 2004, antes do retorno à cidade lagunar, participa de um projeto ambicioso, o da criação do Centro di Formazione Política. Projeto que teve a colaboração de Aberto Abruzzese, Aldo Bonomi, Gad Lerner, Salvatore Natoli, Michele Salvati.

Embora se afaste dos compromissos assumidos nas instituições milaneses, mantém, em menor intensidade, sua atividade no Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, em Nápolis, “cidade jovem”, segundo o próprio Cacciari, na qual encontra interlocutores como Roberto Esposito, Eugenio Mazzarella, Vincenzo Vitiello (este último publicou, em Madri, recentemente, o livro *Borges. memoria y lenguaje*) e no Collège de Philosophie, em Paris. Também encontra interlocutores na Espanha, visto que, em 2005, já na condição de sindaco di Venezia, recebe pelo Círculo de Bellas Artes de Madrid a Medalha de Ouro. Na mesma ocasião, participa de um debate “Buscando imágenes para Europa” junto com Remo Bodei, publicado posteriormente, pela revista *Minerva*. Diz ele:

“Nos últimos anos temos tentado reforçar as relações culturais, artísticas e filosóficas entre Itália e Espanha, especialmente em cidades como Madrid, San Sebastian ou Sevilla. Durante este tempo, têm sido numerosas as ocasiões de encontros, debates e discussões entre filósofos italianos e filósofos espanhóis. De fato, atrevo-me a dizer que nos últimos anos a relação cultural existente entre Espanha e Itália tem sido uma das mais intensas do âmbito europeu e, curiosamente, em particular no campo da filosofia. Sinto-me orgulhoso em fazer parte deste diálogo, cujo vigor se pode medir pela grande quantidade de publicações e traduções que propiciaram. Também me orgulha de ter contribuído com o conhecimento na Itália, há muitos anos, de grandes autores espanhóis como José Bergamin ou, especialmente, María Zambrano, que eram muito pouco ou nada conhecidos na Itália e hoje ocupam um lugar central.” [CACCIARI, Massimo. *Pasaje y diálogo*. Trad.de Cuqui Weller. *Minerva*, n.1, 2005. Disponível em

<http://www.circulobellasartes.com/ag_ediciones-minerva-eerMinervaCompleto.php?art=8> Acesso em 09 jun. 2007.]

perguntas contraditórias. Querer superar tais contradições é utopia. Ocorre dar-lhe forma. A cidade é o perene experimento para dar forma às contradições”.³³⁰ O livro se propõe fazer uma história da cidade passando da polis grega à civitas romana, da cidade européia à metrópole ou à pós-metrópole.

Nessa contextualização, a metrópole, que na leitura dos anos 1970 tomava como objeto as cidades européias do oitocentos e início do novecentos, ganha uma nova denominação: a pós-metrópole, ou ainda, a cidade-território, para pensar as cidades do século XXI. “Enquanto nas metrópoles as presenças articulavam o espaço, fundavam métricas bem reconhecíveis na dialética centro-periferia, como critérios da urbanística clássica do oitocentos ou novecentos”³³¹, hoje a cidade-território impede toda e qualquer forma de programação, por isso, segundo Cacciari, habitamos territórios, não mais cidades. E o que significa habitar territórios, nomos? Rapidamente poderíamos sugerir: significa habitar confins.

Para entender essa resposta (e a própria pergunta) tomemos um outro texto de Cacciari, “Nomi di luogo: confini”³³², publicado, em 2000, em um número de *Aut aut* dedicado a “L’idea di Europa e le sue retoriche”³³³. Nele, Cacciari procura desenvolver uma idéia de Europa como “lugar”, e não como espaço, ou seja, abandona as escalas maiores que a noção de espaço sugere, para levar em

³³⁰RIZZI, Armindo. Presentazione. In: *La città*. 1ª. ed. Villa Veruchio – RN: Pazzini, 2004, p.5.

³³¹ CACCIARI, op. cit., 2004, p. 37.

³³² CACCIARI, Massimo. *Nomi di luogo: confini*. *Aut aut*, Milano: Graffica Sipiel, n.299-300, setembro/dezembro 2000, p.73-79. Em 2005 foi publicada uma tradução em português de “Nomi di luogo: confine” na Revista de Letras UNESP [CACCIARI, Massimo. Nomes de lugar: confin. Tradução de Giorgia Brazzarola. Revista de Letras, n.45 (1), p.13-22, 2005.]

³³³ Embora a imagem de Cacciari nos últimos trabalhos esteja mais vinculada à idéia de um político filósofo, do que a de um filósofo político, ela se monta também na retomada de temas que o acompanharam durante a sua trajetória, principalmente os ligados à estética, mas que não descartam a política e a teologia. Certamente as questões que interessam a Cacciari envolvem o lugar, ou melhor, o espaço, pois desta forma suas escolhas entre a vida política e as opções teóricas se justificam. Não é à toa que no mesmo ano, 2000, que publica “Nomi di luogo: confini”, lança o livro *Le dieu qui danse*, editado originalmente na França como sendo uma reunião de ensaios de estética que haviam sido publicados de forma esparsa na Itália, entre 1981 a 1992.

“Creio que esta coleção constitui um conjunto coerente, uma reflexão unitária sobre os pressupostos teóricos e metafísicos da criação artística, e mais particularmente da experiência artística contemporânea [...] Os primeiros ensaios [...] se apresentam como um prolongamento de minhas pesquisas sobre Nietzsche e sobre a gênese do pensamento negativo que havia encontrado uma primeira sistematização em *Krisis*. *Saggio sulla crisi del pensiero negativo*, 1976 [...] Parece-se que estes ensaios oferecem uma interpretação original da ‘estética nietzscheana, interrogada à luz de suas relações, por uma parte, com Wagner, por outra parte, com Schopenhauer: um capítulo essencial da cultura do século XX, e que supera em muito o terreno puramente artístico e estético.” [El dios que baila. Trad. Virginia Gallo. Buenos; Barcelona; México: Paidós, 2000, p. 7].

Enquadram-se ainda nessa condição os livros: *Arte, tragédia, técnica*, com M. Dona, 2000; *Duemilauno. Política e futuro*, 2001; *Il dolore dell’altro. Una lettura dell’Ecuba di Euripide e del libro di Giobbe*, (conferências) 2004; *Magis Amicus Leopardi*, 2005.

consideração as implicações que um recorte menor de nomos pode colocar em evidência através de seus confins, ou seja, põe em destaque hospis e hostis. O termo confim, num primeiro momento, pode indicar a “linha” ao longo da qual dois domínios se tocam [cum-fins], mas que, num segundo momento, através, do limen, indica a travessia, a passagem pela soleira [soglia], em oposição ao limes, a linha que demarca o lugar, que dá forma ao nomos.

O limen é a soleira, que o deus Limentinus guarda, o passagem através da qual se penetra em um domínio ou se sai dele. Através da soleira, somos acolhidos ou eliminados. Ela pode se dirigir ao “centro”, ou abrir para o limite, para aquilo que não possui forma ou medida, “onde” fatalmente nos perderíamos. Limes é, ao invés, o caminho que circunda um território, que engloba sua forma. Sua linha pode ser oblíqua, por certo (limus), acidentada, todavia, ela equilibra, de uma certa forma, o perigo representado pelas soleiras, pelos passos, pelo limen. Onde bate o acento quando dizemos confim, limite: sobre o continuum do limes, do espaço de confim, ou sobre a “porta aberta” do limen? E, todavia, não pode existir confim que não seja limen e ao mesmo tempo limes. A linha (lyra) que abraça em si a cidade deve ser tão bem fixada, deve representar um finis tão forte, para condenar aquele que venha a ser e-eliminado ao de-lírio. Delira aquele que não reconhece o confim ou quem não pode ser acolhido por ele. Mas o confim nunca é uma fronteira rígida. Não somente porque a cidade deve crescer (civitas augescens), mas porque não existe limite que não seja “quebrado” por limina, e não existe confim que não seja “contato”, que não estabeleça também uma ad-finitas. Em suma, o confim foge de toda tentativa de determiná-lo univocamente, de “confiná-lo” em um significado.³³⁴

A duplicidade atribuída ao confim como leitura do espaço como lugar estabelece uma difícil associação com o nomos, a instauração do território pela lei, já que o nomos pressupõe a divisão. Por território, leia-se em Cacciari, a cidade, a metrópole, a Europa, o ocidente, o oriente, enfim, tudo aquilo que a geopolítica consegue estabelecer como limes e tudo o que a geofilosofia consegue instaurar como limen. O território como lei sai de cena, porque o espaço acaba por se submeter ao tempo. A cidade-território, ou o confim, são determinados não mais pela métrica espacial, mas sim pela métrica temporal. Interessante perceber que a idéia de métrica permanece, ou seja, o tempo em Cacciari pode ser medido pela velocidade; o tempo (cronos) é a marcação que se usa para se chegar de uma cidade a outra, ou para atravessar uma cidade; é o tempo que se constitui por eventos, por exemplo, a construção de um edifício que logo cederá espaço para outro e assim por diante. Desta forma, se a metrópole anuncia o ensaio, a síntese dialética; a cidade-território se constitui enquanto aforisma, negativo. Ela é a tragédia.

³³⁴ Idem. Ibidem., p.73.

Também em 2004, no mesmo ano da publicação de *La città* e um pouco depois de “*Nomi di luogo: confini*”, Agamben ensaia uma “*Archeologia di un’archeologia*” no prefácio da reedição do livro *La linea e il circolo*, de Enzo Melandri.³³⁵ Ao pensar como ler a noção de “arqueologia”, enquanto ação de subliminar e analogia, Agamben retoma a idéia de soleira, ou seja *limen* e *limes*, para profanar tempo e espaço, ou ainda, linha e círculo. Considera que a arqueologia é subliminar no sentido que ela passa pela soleira que discrimina historiografia de história, consciência de inconsciência, racional de irracional, pois tudo que é subliminar, assim como a arqueologia, funda-se sobre o “princípio da analogia e não da identidade e diferença”. Destaca que Melandri toma a imagem da passagem ‘subliminar’ sob a soleira de oposições dicotômicas de um clássico da metafísica, *Human Personality and its Survival of Bodily Death* (1903), de Myers, que a denomina de “soleira da consciência”. Nela o pensamento e a sensação devem ultrapassar para entrar na “vida consciente”. A pergunta que Agamben se faz, a qual nos interessa aqui para entender a sugestão de Cacciari, *limes* e *limen*, é a seguinte: Mas o que significa passar sob uma soleira?

Como todas as imagens espaciais através das quais representamos alguma coisa da ordem essencialmente temporal, também esta pode ser desviante. Para entender o movimento que está aqui em questão é preciso restituir a sua complexidade para a esfera semântica do termo *limen* (soleira), que os latinos sentiam próximo a *limes* (confim) e a *sublimis* (etimologicamente, de *sub* + *limits*, que sobe em linha oblíqua). O gesto subliminar da arqueologia não passa sob uma soleira espacial, mas corta um *limes* temporal que divide dois termos dicotômicos, se move diagonalmente entre esses para neutralizá-los. A passagem subliminar não atinge, isto é, a um arquipassado que precede cronologicamente as cisões, mas ao presente como meio analógico entre os extremos. A regressão arqueológica é a única via de acesso ao presente.³³⁶

O questionamento de Cacciari (onde bate o *confim*...?) e o de Agamben (o que significa passar sob uma soleira) concordam que o espaço está sob o tempo, que tanto as formas de lugar (cidade) quanto as de saber (ensaio, aforisma, arqueologia) são determinadas enquanto figuras espaciais: linha, círculo, fronteira, *confim*, soleira porque há nelas um contágio chamado tempo. Contágio que para Agamben, em defesa da analogia e da arqueologia, sugerida por Melandri mas que chega até Foucault, evita a dicotomia (ou seja voltamos à profanação) cidade e

³³⁵ A primeira edição de *La linea e il circolo* é de 1968, pela editora Mulino, um ano antes da publicação de *Arqueologia do saber*, de Michel Foucault.

³³⁶ AGAMBEN, Giorgio. *Archeologia di un’archeologia*. In: MELANDRI, Enzo. *La linea e il circolo*. Macerata: Quoblibet, 2004, p. XXII-XXIII.

linguagem. Contágio que para Cacciari está na metonímia, cidade/tragédia. Ou ainda, Cacciari vai, pela via do negativo, ser tocado por Nietzsche. Entretanto são atravessados por um pensador em comum, Walter Benjamin.

4.2.1 Confin do corpo

Com Benjamin leitor de Simmel, chegamos a Cacciari; Benjamin amigo de Bataille, tocamos Agamben e Virno; e Benjamin leitor de Baudelaire, temos Franco Rella, quem retomaremos na parte final deste trabalho, e uma terceira abordagem sobre a noção de confin.

Nascido em Rovereto, na região Trentina Alto-Adige, em 1944, Franco Rella forma-se em Estética, no final da década de 60, na Università di Milano, sob a orientação de Gillo Dorfles³³⁷, professor que teve uma carreira bastante diversificada. É sob o signo da formação orientada por Dorfles, amigo de Tafuri, que Rella começa, em 1975, a sua carreira como professor no Istituto Universitario di Architettura di Venezia, e também como seu mestre, divide-se em outras atividades. Além de professor de Estética e Literatura, Rella inicia uma larga produção enquanto crítico, ensaísta, tradutor e romancista: seus primeiros textos são vistos, como os de Massimo Cacciari, na revista de arquitetura Casabella e nos periódicos Lotus, Assemblage, Substance, Utopica, revistas preocupadas com questões que dizem respeito à arquitetura.

No entanto, as várias funções que Rella desempenha se armam em torno de algumas figuras. Para especificar ainda mais, figuras da modernidade, expressão que será recorrente em seu trabalho e que ganhará espaço em livros como *Miti e figure del moderno* e *Pensare per figure*. Já em 1972, vê-se a primeira das figuras escolhidas por Rella: é Georges Bataille, que estará em voga no pensamento italiano

³³⁷ Dorfles, nasceu em 1910, em Trieste, formou-se em Medicina com especialização em Psiquiatria pela Università di Milano, na mesma época em que, pela mesma instituição, tornou-se livre-docente de Estética. A partir dos anos 1930, desenvolve intensa atividade crítica para *Rassegna d'Italia*, *Le Arti Plastiche*, *La Fiera Letteraria*, *Il Mondo*, *Domus*, *Aut Aut*, revista para a qual trabalhou como redator-chefe, *The Studio*, *The Journal of Aesthetics*. Foi professor visitante em várias universidades da Europa e da América, com passagem pela Universidade de Buenos Aires. No Pós-Guerra inicia a atividade de pintor e cria, junto com Gianni Monnet, Bruno Munari e Atanasio Soldati, o Movimento Arte Concreta – MAC. Nas últimas décadas procurou manter a docência, a atividade crítica e a ensaística juntamente com a de pintor. Também se dedica à arquitetura, tendo seu trabalho, frequentemente, relacionado aos de Manfredo Tafuri e Francesco Dal Co.

daquela década e será matriz de trabalhos como *Salò*, 1975, de Pasolini. Rella o apresenta na introdução à edição italiana de *La parte maledetta* com o texto “*La parte di Bataille*”; no ano seguinte, traduz, junto com Giuseppe Sertoli, *L'abate C.*

Curiosamente, fugindo um pouco dessa linha estética e de linguagem, na mesma época, em 1975, traduz e apresenta ao público italiano *La scienza del capitale: leggere Marx*, livro de Roger Establet e Pierre Macherey, um dos poucos trabalhos em que Rella se preocupa com a questão político-econômica. Porém, em 1977, retoma o curso das figuras e se detém em uma outra, a de Sigmund Freud. Este trabalho talvez marque o início das pesquisas que Rella desenvolve até hoje sobre a figura de Freud, junto a de outros vienenses: Hofmannsthal, Wittgenstein, Musil. Entretanto, na virada da década de 1980, uma outra figura se agrupa as já existentes na constelação de Rella: é Walter Benjamin. Figura que liga a tradição das leituras alemãs, ou mesmo vinenses, a uma determinada tradição francesa, ou seja, via Benjamin, solidifica a presença de Baudelaire e Blanqui³³⁸.

Em *Os confins do corpo*³³⁹, livro publicado em 2000, Rella não somente passa em glosa sua escritura, mas a reescreve, no sentido de marcar as diferenças pelas quais passa o seu pensamento. Assim, embora permaneçam as figuras de Kafka, Bataille, Baudelaire, Freud, Platão, Benjamin, Nietzsche, as quais nos primeiros trabalhos se articulavam entre a filosofia e a literatura, com o objetivo de produzir um pensamento, segundo o próprio Rella, que se movesse além da razão pura e sem misturas³⁴⁰ e questionasse a própria escritura crítica, ou ainda, a linguagem; nesse livro, que começa a ser articulado a partir de outro, *Negli occhi di Vincent. L'io nello specchio del mondo*, o que interessa, numa referência clara a Platão, é a “semiótica do corpo”: “o corpo como objeto e sujeito de paixões; como sujeito e objeto de mudanças; como uma densidade plural refratária à idéia”³⁴¹. Ou seja, o livro compreende uma leitura do corpo como confim da escritura. No entanto, Rella

³³⁸ Em 1980, organiza *Critica e storia*, livro que reúne escritos sobre e de Walter Benjamin. Nos trabalhos sobre o pensador alemão, colaboram, além de seu amigo Massimo Cacciari, Fabrizio Desideri, Giorgio Franck, Rosetta Infelise-Fronza, Günther Mensching e Jacques Derrida. E dos escritos de Benjamin são publicados no livro: “*Il carattere distruttivo*”, “*Esperienza e povertà*”, “*Tesi di filosofia della storia*”, este último já havia sido traduzido e publicado em italiano em 1962, pela editora Einaudi, em *Angelus Novus*. Em seu texto introdutório, Rella defende a idéia da construção histórica como construção de um saber crítico, para isso busca em nomes como Descartes e Proust argumentos para justificar tal hipótese. No outro texto “*Benjamin e Blanqui*”, publicado no mesmo livro, Rella explora a presença da obra de Blanqui em Benjamin, principalmente no trabalho sobre as passagens, nas análises sobre Baudelaire e nas teses sobre a história.

³³⁹ RELLA, Franco. *Ai confini del corpo*. Milano: Feltrinelli, 2000.

³⁴⁰ RELLA, Franco. *Sguardo retrospettivo e premessa alla bibliografia e all'indice dei nomi e degli argomenti*. In: *Ai confini del corpo*. Milano: Feltrinelli, 2000, p.228-232.

³⁴¹ Idem, *ibidem*.

já vinha pensando na questão dos confins do corpo, dez anos antes, em 1991, quando escreve “Amore e contesa”, como prefácio a *Edipo il tiranno*,³⁴² de Fredrich Hölderlin. Em uma das passagens, vê-se como o corpo sacer torna-se paradoxal, na medida em que delimita o confim da cidade ateniense:

Em Edipo em Colono há um sentido de precariedade absoluta e sem saída: ‘tudo destrói o tempo onipotente. Perece a força da terra, aquela do corpo’. No entanto esta tragédia funda uma certeza, a destruição da tragédia mesma. Édipo, o estrangeiro, o sem-pátria, banido da cidade, torna-se ele mesmo, com o seu corpo morto, o confim sacro da cidade de Atenas. O horror do seu destino torna-se o sacro que o protege. A metafísica do homem como soleira, através da qual o outro transita, funda desta vez um confim, uma fronteira intransitável para toda alteridade.³⁴³

No entanto, voltando à idéia inicial, a de que o Rella reescreve constantemente a sua obra, vemos que em 2007, quando publica os fragmentos de *Micrologie*, um deles dedicado a “Confini”³⁴⁴, essa noção começa a ser reformulada. Da mesma forma que Agamben o fará em *La comunità che viene*, no fragmento “Fuori”, substituindo barreira por soleira, Rella dirá que o confim deve ser pensado não como uma barreira mas como uma soleira:

Estamos habituados a nos defender dentro de nossos confins: aqueles da casa, da cidade, do Estado, da língua, das crenças religiosas ou das ideologias políticas. Nos defendemos contra o outro, o diferente que ameaça com as suas ‘razões’, as quais refutamos ao reconhecer como tais. A descoberta que a verdade – a nossa como a de todos – tem ‘confini’ fora da ordem [Herman Melville] nos leva a pensar estes confins não como uma barreira, mas como uma soleira. E na palavra soleira, como diz Benjamin, ‘estão incluídas mudança, passagem, marés, significado’. Na soleira está inclusa a capacidade de construir a nossa identidade de mudança, diante do mundo e dos seres que mudam. Para tornar-se, em uma palavra, habitantes do limite, da fronteira.³⁴⁵

Ao pensar o confim, as duas citações de Rella vão ao encontro da comunidade do não comum proposta por Agamben, ou seja, de pensar a soleira como maneira de se colocar em movimento, de manipular o comum ou o confim. Para Rella é necessária uma postura ambivalente: habitar o confim e passear no confim (casa, cidade, Estado, língua, crenças religiosas ou ideologias políticas), de modo que se

³⁴² RELLA, Franco. Amore e contesa. In: HÖLDERLIN, Fredrich. *Edipo il tiranno*. Trad. Tomaso Cavallo. Milano: Feltrinelli, 1991, p.13-14.

³⁴³ Idem, ibidem, p. 13-14.

³⁴⁴ RELLA, Franco. Confini. In: *Micrologie: territori di confine*. Roma: Fazi Editore, 2007, p.116-117.

³⁴⁵ Idem, ibidem, p. 49.

esteja com ele e contra ele. Neste sentido, o confim assumido como soleira nada mais é do que uma condição, uma ética, uma forma de ler e estar no mundo.

Outra aproximação: Da narração da tragédia de Édipo em Colono, feita por Franco Rella, à leitura do direito romano, elaborada por Giorgio Agamben, percebe-se que a figura do confim sacro e a de *homo sacer* - que Agamben vinha discutindo, na época, de forma esparsa - têm proximidades interpretativas, que se consolidam, posteriormente, de forma explícita em duas passagens de *Ai confini del corpo*. Primeiro, quando Rella sugere que: “Agamben em *Homo sacer* nos fala das novas fronteiras sobre as quais vida e morte se medem sobre a utilidade dos órgãos que podem ser transplantados”³⁴⁶; segundo, para analisar que, com o prolongamento da vida nos hospitais, nos asilos ou mesmo na solidão das casas, a velhice se tornou uma outra coisa “tanto que não pode mais se sustentar pela sabedoria do passado, nela vemos aquela vida nua que, segundo Agamben, nos expropria da nossa bios, da vida como tecido de eventos, de experiências: da vida como história e narração”.³⁴⁷

Um dos confins que Rella anuncia, a cidade, passeia naquele que Cacciari sugere para entender a cidade/tragédia. Ao tomar como exemplo Édipo, Rella coloca em movimento a cidade e a tragédia, pela via do corpo. Ou ainda, pela tragédia grega, vê-se escritura, lei e vida/morte se tornarem metonímia da cidade, ou melhor, da pólis. O corpo morto desestabiliza a ordem da polis, faz com que aquele que tinha sido banido, o fora da lei, institua o seu lugar de sacer. Por isso, com Rella e Agamben podemos dizer que sacer é analogia de confim, e com Rella e Cacciari podemos afirmar que tragédia e cidade são metonímias de confim. A partir disso se entende a afirmação de Cacciari: “Não existe a cidade, existem diversas formas de vida urbanas.”³⁴⁸ Ou seja, somente as formas-de-vida poderão dar espaço à tragédia no confim texto e território. Porém entre Rella e Virno vemos que a *flanerie* e participação têm um distanciamento no estar na multidão da cidade-território: o primeiro vagueia, o segundo caminha.

³⁴⁶ RELLA, Franco. *Percorsi. Attraverso il corpo*. In: *Ai confini del corpo*. Milano: Feltrinelli, 2000, p.87.

³⁴⁷ Idem. *Ibidem.*, p.122.

³⁴⁸ CACCIARI, Massimo. *La città*. Op. cit., p. 07.

4.2.2 Soleira – Berkeley em Bellagio

Nessa mesma época, 2002, João Gilberto Noll publica um livro que traz no título o nome de duas cidades, e a inserção de uma em outra: Berkeley em Bellagio³⁴⁹. A cidade americana inserida na italiana a partir da condição de um sujeito, eu-ele, que se constitui no trânsito entre línguas, cidades, nacionalidades, autobiografia, ficção. Um texto que toca e prolifera o que vimos em Cacciari, Agamben, Rella e Virno e que demanda alguns questionamentos: Como estabelecer uma métrica temporal quando se habita uma cidade dentro de outra? Quando o tempo é marcado por lapsos, lampejos da memória e do corpo? Como metrificar o tempo da autobiografia e da autoficção? Enfim qual é tempo da cidade-texto?

As publicações em livros de João Gilberto Noll iniciam-se na década de 1980 com *O cego e dançarina*, 1980, *A fúria do corpo*, 1981, *Bandoleiros*, 1985, *Rastros de verão*, 1986, *Hotel Atlântico*, 1989, mantém uma regularidade na década seguinte com *O quinto animal da esquina*, 1991, *Harmada*, 1993, *A céu aberto*, 1996, *Contos e romances reunidos*, 1997, *Canoas e marolas*, 1999, e entra a atual com *Berkeley em Bellagio*, 2002, seguido de *Mínimos múltiplos comuns*, 2003, *Lorde*, 2004, *A máquina do ser*, 2006, *Acenos e afagos*, 2008. Noll, a cada “romance”, como sugere Beatriz Rezende³⁵⁰, “de forte e crua subjetividade, vai radicalizando a ruptura espaço-temporal de suas narrativas, onde a rua é qualquer esquina. Ainda que passe pelo Rio ou Porto Alegre”, como também, diríamos, por Berkeley ou Bellagio, “a cidade é qualquer cidade, ou ainda nenhuma cidade”.

Se Beatriz Resende denomina os livros de Noll de “romances”, Italo Moriconi, que incluiu Noll na antologia *Os cem melhores contos brasileiros do século XX*³⁵¹ e apresenta Berkeley em Bellagio, acrescenta que a escrita de Noll funde prosa ficcional de vanguarda com poesia, e isso “nunca apagou a vontade de contar histórias, a sua história”³⁵². É o que vemos, por exemplo, na abertura do livro, na abertura do único parágrafo que o compõe, como se tudo estivesse em torno de uma só vontade, que, independente dos passos, sempre volta à condição inicial de

³⁴⁹ NOLL, João Gilberto. *Berkeley em Bellagio*. 1ª Ed. São Paulo: Francis, 2003.

³⁵⁰ RESENDE, Beatriz. O súbito desaparecimento da cidade na ficção dos anos 90. *Revista Semear*, n. 3. Disponível em <www.joaogilbertonoll.com.br>. Acesso em: 20 jun. 2009. Beatriz Resende refere-se aos livros publicados no início da década de 1990, *Hotel Atlântico*, *O quinto animal da esquina*, *Harmada*, os quais denomina de quase trilogia.

³⁵¹ NOLL, João Gilberto. *Alguma coisa urgentemente*. In: *Os cem melhores contos brasileiros do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 416-422.

³⁵² MORICONI, Italo. Sem título. In: *Berkeley em Bellagio*. 1. ed. São Paulo: Francis, 2003.

estranhamento, hostilidade. Como a viagem verbal das Galáxias de Haroldo de Campos, Berkeley em Bellagio também fala de uma viagem, verbal sim, mas esse verbo quer se fazer carne na máscara do eu, porque mais do que dizer: “Ele não falava inglês” enfatiza “Berkeley sou eu”.

Vamos ao início do texto. Ali o desejo de uma história começa a ser contado:

Ele não falava inglês. Quando deu seu primeiro passo pelo campus de Berkeley, viu não estar motivado. Saberá voltar atrás? Não se arrependeria ao ter de mendigar de novo em seu país de origem? Fingir que não pedia pedindo refeições, ou a casa de veraneio de um amigo em pleno inverno para escrever um novo livro – ah quando os pinguins chegam à costa daquele extremo sul do Brasil, o vento passa destelhando e uma voz noturna chama, chama pelo desaparecido infante... Ele não falava inglês e se perguntava se algum dia arranjará disposição para aprender mais uma língua além do seu português viciado, com cujas palavras já não conseguia dizer metade do que alcançava até tempos atrás, antes de ficar assim meio esquecido depois da queda à porta do banheiro, sem o tempo de gritar por Léo, o homem a quem costumava chamar de namorado mas que lhe era bem mais, um parceiro de cuja ardência ainda lhe vinham certos laivos: um fluido indeciso, de repente inundando-o todo, sumindo de repente, sempre escorregando de sua própria mão que pretendia por vezes segui-lo, tocá-lo, fechá-lo entre os dedos – prendê-lo na boca... E ele então sorvia novamente, recomeçava o jogo, agora num bosque quase impermeável àquela tarde com mais azul do que um ensimesmado podia suportar... Esse homem caminhava pelo campus da universidade, sim, em Berkeley, naquela California gelada e muito ensolarada – e, por um segundo, como quem acorda, lhe acendeu a dúvida se estava ali chegando do Brasil, ou, ao contrário, se já estava voltando ao Sul do planeta [...] ³⁵³

Mais do que constatar que o autor João Gilberto Noll esteve em Berkeley entre 1996 e 1998 para ministrar cursos de literatura brasileira contemporânea, e, a convite da fundação Rokeffeler passou uma temporada na cidade italiana de Bellagio para concluir um trabalho, que não era exatamente o mesmo livro; constatar que o personagem se chama João e é escritor, a narração não se quer nem autobiográfica e nem autoficcional, ela habita um lugar chamado literatura que quer tudo ao mesmo tempo, e ao mesmo tempo quer o nada desse tudo. Esse nada, esse vazio, é visto, por exemplo, nas ações do personagem que não conhece a língua do lugar que o recebe, que esquece aquela da sua origem e que tem a memória afetada por um possível aneurisma. O primeiro estranhamento que se dá para o estrangeiro narrador é não conhecer o código da cidade língua que o recebe, não conhecer assim as leis do hospedeiro, mas também estranhar as leis da cidades poros nas pulsões dos encontros amorosos.

³⁵³ Idem, *ibidem*, p. 09.

Gonzalo Aguillar³⁵⁴ ao contestar a classificação de “autoficção” prefere nomear a experiência da escrita de Noll de “despojamento”, especialmente a de Lorde, livro posterior a Berkeley... mas que tem uma grande semelhança: foi escrito após a estada na cidade de Londres, como escritor residente na King’s College, em 2004. Aguillar sugere que “o narrador não é autor. Há que se aproveitar a premissa do eu para se destruir todas as pretensões [...] A experiência do despojamento é a narração mesma.” O despojamento de Berkeley ser a cidade língua, o despojamento de Berkeley ser o bispo, não o filósofo irlandês George Berkeley (1685-1753), mas o brasileiro, artista, interno no confinamento manicômio, que se dizia o profeta do juízo final, Arthur Bispo do Rosário (1909?-1989), no trânsito da loucura e da arte, no trânsito da pulsão da criação ao corpo doente, no trânsito da instituição psiquiátrica à artística.

Eu era Berkeley em Bellagio, o bispo e filósofo irlandês em retiro pisando, me afastando da janela atrás da qual um pianista moderno e uma mulher vestida de outrora talvez ensaissem alguma ópera, talvez chamada ‘Fantasia quase sonata depois de uma leitura de Dance’ [...] Eu era Berkeley, o célebre filósofo sensualista que acreditava, dizem, que a substância das coisas dependeria da qualidade da percepção e não da feitiçaria da linguagem – e qual percepção eu poderia ter de mim mesmo naquele vão noturno que quase me engole num repente? Quem me responde, e já, se o fato de eu estar aqui andando pelo bosque em plena madrugada me confere alguma garantia de que não seja um outro que de fato sou, um estrangeiro de mim mesmo entre norte-americanos (embora pisando em solo italiano)? Sou alguém que se desloca para manter fixo? E os passos me conduzem para o estúdio pegado ao quarto ou às lisonjas mútuas reinantes na Fundação – hein?, não fiz umas perguntas, tchê?³⁵⁵

Berkeley, Bellagio ou mesmo Porto Alegre, para Noll não são como Praga foi para Kafka, por sinal muito bem lembrada por Derrida em “La città come progetto incompiuto”³⁵⁶. O projeto urbanístico inacabado corresponde à Torre de Babel, “cuja incompletude – na verdade por abandono, renúncia – não deixa como herança um desastre ou a ruína de uma falência, mas precisamente corresponde a um fenômeno explicável segundo os esquemas da racionalidade comum”.³⁵⁷ Acrescenta ainda:

³⁵⁴ AGUILAR, Gonzalo. Lorde de João Gilberto Noll: La experiencia del despojo. Disponível em <www.joaogilbertonoll.com.br> Acesso em: 20 jun. 2009. Texto lido para a apresentação da tradução ao castelhano de Lorde, em 2006.

³⁵⁵ Idem, ibidem, p.36-37.

³⁵⁶ DERRIDA, Jacques. La città come progetto incompiuto. Lettera Internazionale, ano 9, n.35/36, jan./jun. 1993, p. 38-41.

³⁵⁷ Idem, ibidem p. 38.

É Praha, em língua tcheca, Praga em tradução [...] Essa cidade é como uma pessoa jurídica, ou como o personagem de um romance, a persona de uma ficção teatral, dramática, trágica, cômica, inclusive o significado de persona pode indicar, máscara cuja identidade do ator ou do sujeito pessoal pode ficar misteriosa como um dia de baile de máscara, de festa ou de operação, de obra musical revolucionária.³⁵⁸

Seriam então essas cidades uma persona, já que teriam o despojamento da narração? Bellagio seria a máscara de Berkeley? Seriam cidades invisíveis³⁵⁹ que garantiriam sua visibilidade nas máscaras do eu? As respostas poderiam girar em torno do sim na medida em que as cidades de Noll são a condição do narrador, do personagem, do escritor em sua errância, que escreve com seu corpo a força pulsional da literatura. Um escritor de nome João, que lembra um outro, João Antônio, que vimos no capítulo 2. Enquanto aquele vagava pela cidade tentando reconhecer nela os signos do passado e da sua condição de escritor, este sabe que tal condição é frágil e a vive em todas as suas possibilidades. Aquele sentia amargamente, este pulsa, grita, geme, expõe o, e se expõe no, jogo da escrita.

Não, ele não queria voltar ao exterior para morar, ah, não, apenas cultivava um convite, que lhe caíra do céu, de trabalhar no seu novo romance por um largo tempo em Bellagio, aldeia nas proximidades de Milão, junto ao lago di Como, rodeado de montanhas com picos nevados; Bellagio por onde ele andava agora com saudades do caso que tivera com esse rapaz e que acabara de se extinguir (ou não?) – ah, a sua memória depois da queda! – saudades do caso, sim, e não exatamente do sentimento teimosamente preambular que nutria por Léo, o rapaz da farmácia, o cara que lhe emprestava um pouco de prática da vida [...]³⁶⁰

Se Berkely em Bellagio é o signo do estar constantemente em trânsito, esse trânsito é localizável pela conjunção em, mas é localizável no desejo. Respondendo à pergunta do texto: “Sou alguém que se desloca para se manter fixo?”, tudo faz crer que não e sim. Há algo nesse movimento, a instituição literatura, o nome da cidade, o personagem João eu-ele, que está ali, mesmo que nele esteja o nada, o vazio. Na verdade estamos diante de duas instâncias: a da criação, escrever o livro, e a da legislação, professor de literatura, financiado por uma fundação. É desse trânsito que também fala Berkeley... Um trânsito também temporal nas cidades-territórios, em sujeitos-cidades, em literatura, que a epígrafe do conterrâneo

³⁵⁸ Idem, ibidem, p. 39.

³⁵⁹ Cf. CALVINO, Italo. *Le città invisibile*. Verona: Mondadori, 2006.

³⁶⁰ NOLL, Op. cit., p. 21.

Fabrizio Carpinejar antecipa: “Ainda que não me lembre, legarei memória (Sexta Elegia)” e “A morada em que nasci, me habita (Nona elegia)”. O tempo na narrativa salta, atravessa, parte, reparte, retoma, refaz o trajeto na direção oposta para dizer que ser escritor é estar aí onde há lei e desejo de escrita, onde há vontade de dizer do que ainda não foi dito, ou de redizer o já dito.

4.3 A lei

Tomemos nesse momento duas situações: A primeira um encontro com Agamben. Se Paolo Virno e Giorgio Agamben tiveram encontros em publicações no início da década de 1990, Massimo Cacciari também colaborou em números de revistas que traziam trabalhos de Agamben. Deixando de lado as problematizações em torno da cidade, Cacciari escreve “Interpretazione di Michelstaedter”³⁶¹, texto publicado na Rivista di estetica, editada por Gianni Vattimo, e Agamben “Quattro glosse a Kafka”³⁶². É ainda na mesma década que funda a revista *Il Centauro*, 1981-1986, na qual serão publicados muitos dos seus textos e novamente é nela que se verão mais uma vez os nomes de Agamben e Cacciari próximos. O texto de Agamben “Tradizione dell’immemorabile” foi publicado primeiramente, em 1985, na revista editada por Massimo Cacciari³⁶³.

Antes de continuarmos, um breve parenteses. Enquanto muito dos trabalhos de Agamben foram traduzidos no Brasil, nesta última década, o diálogo estabelecido por Cacciari está no próprio título de seu único livro traduzido no país. Trata-se de

³⁶¹ CACCIARI, Massimo. Interpretazione di Michelstaedter. Rivista di estetica, Torino: Rosenberg & Sellier, ano XXVI, n.22, 1986, p.21-36.

³⁶² AGAMBEN, Giorgio. Quattro glosse a Kafka. Rivista di estetica, Torino: Rosenberg & Sellier, ano XXVI, n.22, 1986, p. 37-44.

³⁶³ Funda também as revistas Laboratorio politico, 1981-1985, e colabora para as revistas Politica ed economia, 1970-1996, Esodo, publicada desde 1979, e Micromega, publicada desde 1986. Já mudando de década cria, junto com Umberto Curi, Sergio Givone, Carlo Sini, Vincenzo Vitello e Giacomo Marramao, Paradosso, 1990-2002, revista especializada em filosofia. É também em 1990 que publica Dell’Inizio, livro que faz uma espécie de sistematização de seu trabalho filosófico, passando por questões teológicas, literárias, políticas, econômicas e artísticas, as quais serão retomadas em Della cosa ultima, em 2004 e em Tre icone, em 2007. Além destes, outros serão publicados não só na Itália, mas em outros países da União Européia e do Continente Americano, embora se saiba que Cacciari tenha sempre optado em fixar suas relações de trabalho na própria Europa: Dran, Méridiens de la décision dans la pensée contemporaine, em Paris, em 1992; Architecture and Nihilism, nos EUA, em 1993; Desde Nietzsche: Tiempo, Arte, Política, em Buenos Aires, em 1994; Geofilosofia dell’Europa, 1994; Großstadt, Baukunst, Nihilismus, na Alemanha, em 1995; Migranten, também Alemanha, em 1995.

Diálogo sobre a solidariedade, livro escrito a quatro mãos com o cardeal e arcebispo de Milão Carlo Maria Martini, publicado pela editora da Universidade Sagrado Coração de Jesus, ligada à congregação religiosa de mesmo nome. Ao que parece a entrada de Cacciari acontece por uma via indireta, pela proximidade ao Cardeal Martini. Também associado à igreja católica, recentemente, em março de 2007, Massimo Cacciari participou da apresentação do livro do papa Bento XVI, *Jesus de Nazaré*, traduzido para o português, no Brasil, em 2007.

Voltemos aos textos na Rivista di estetica. Tanto as quatro glosas sobre Kafka, como a interpretação sobre Michelstaedter passeiam em torno da teorização sobre a linguagem. Em Agamben, a linguagem e a morte na primeira glosa, a linguagem como instrumento de tortura, ou seja, a linguagem como máquina, na segunda glosa, e a linguagem com leveza, lembrando a categoria trabalhada por Calvino, na terceira glosa, e, por último, a linguagem enquanto estudo e estupidez, na quarta glosa³⁶⁴.

O que é passado em glosa em relação ao estudo e a estupidez no texto? Na origem religiosa o termo sempre esteve associado às leis e ao tempo: “Talmud significa estudo”, “Torah não significa na origem a Lei, mas doutrina”, Mischnah indica a reunião das leis rabínicas, provenientes de uma raiz cujo sentido é “repetir”, os fariseus e os escribas eram homens de livros e estudos.³⁶⁵ Como o estudo é esse trabalho interminável, interminável também é a lista desses estudantes: Warburg e “a lei do bom vizinho”; os personagens de Kafka, o Barteby de Melville, o anão de Benjamin e muitos outros. A etimologia do termo *studium* indica o caráter ambivalente da designação pela raiz *st-* ou *sp*, os chocs: assim a ação de estudar e de ser estúpido estariam próximas:

quem estuda está na condição de quem recebeu um choque e ficou estupefato diante do que aconteceu, sem conseguir chegar ao fim e, ao mesmo tempo, impotente para desligar-se dele. O estudioso é, na verdade, sempre um estúpido. Mas se, de um lado, ele está assim atônito, absorto, se o estudo é essencialmente padecimento e paixão, de outro, a herança messiânica que ele contém o leva incessantemente à conclusão. Esta festina lenta, esta alternância de estupor e de lucidez, de descoberta e de perda, de paixões e de ações é o ritmo do estudo.³⁶⁶

Se, para Agamben, Kafka se coloca na condição do interminável, pela via do estudo, como essa condição se relaciona com o pensamento de Carlo

³⁶⁴ As quatro glosas são: I – Sulla morte apparente; II – Nella colonia penale; III – Sulla gravità; IV – Studenti.

³⁶⁵ AGAMBEN, op. cit., p.42.

³⁶⁶ Idem, ibidem, p.43.

Michelstaedter?³⁶⁷ O jovem italiano que, num gesto dramático, se suicida em 1910, com apenas 23 anos, um dia após concluir a tese de laurea intitulada *La persuasione e la rettorica*; que se dedicou à composição do ensaio, dos contos, da poesia, além de desenhar e pintar; que teve seu trabalho publicado na mesma época que os primeiros trabalhos de Kafka. Pela simples biografia poderíamos inseri-lo na lista dos estudantes, dos estúpidos. Mas Cacciari prefere interpretá-lo. No entanto nessa interpretação está em jogo a reconsideração sobre o ensaio, num prolongamento às posições já apontadas anteriormente sobre o ensaio em Simmel, nas quais veríamos que o ensaio é condição do estudante, é o trabalho interminável.

A posição de Michelstaedter se apresenta, metafisicamente, oposta a toda idéia de ensaio (e, deste ponto de vista, análoga àquela wittgensteiniana). As razões desta oposição não podemos determinar que precedem a interpretação de PR, pois coincidem com os fundamentos mesmo do pensamento de Michelstaedter. Por essência, o ensaio, qualquer forma de ensaio, é interminável interpretação, nunca persuasiva; o ensaio é a perene 'espera' do foco do texto, que conserva, mas nunca no seu tempo poderá dar-se o seu kairós que faz 'permanecer', 'resistir' (PR, p.71), o kairós da 'posse atual' (PR, p.72) do presente, 'ergon achmé (segundo as palavras de Sófocle, citadas por Michelstaedter, p.72): ponto culminante de toda a obra cujo todo de-correr esconde. ³⁶⁸

A defesa de Michelstaedter é pelo instante, momento certo, oportuno, como uma luta desenfreada “contra a forma trágica” e seu prolongamento, por isso a contestação ao ensaio, a sua opção é pela vida persuasiva; ela concentra seu foco no instante, como fazem a poesia, a pintura, os desenhos, o conto, pois seriam capazes de não ver “no seu presente o não mais do passado, o não-ainda do futuro”, não tomariam “o seu presente como um ponto indiferente na sucessão dos nyn [...]” mas vêem “o presente como último”, enquanto crítica à concepção aristotélica do tempo.

Recortamos a segunda situação: a polêmica com Foucault e a aproximação à posição de Rella na década de 1970. Ainda com Manfredo Tafuri, Cacciari colabora em 1977 no livro *Il dispositivo Foucault*. Além da contribuição de Tafuri, “Lettura del testo e pratiche discorsive”, e de Cacciari, “Il problema del político em Deleuze e Foucault (sul pensiero di ‘autonomia’ e del ‘gioco’)”, participam do livro, Franco Rella com a introdução e o texto “Un’economia politica del corpo”; Georges Teyssot, com “Eterotopie e storia degli spazi”. Em seu trabalho, Cacciari discute o

³⁶⁷ CACCIARI, Massimo. Interpretazione di Michelstaedter. *Rivista di estetica*, Torino, ano XXVI, n.22, 1986, p.21-36.

³⁶⁸ Idem, ibidem, p. 24-25.

pensamento foucaultiano e deleuziano sobre o poder, posição, aliás, apoiada por Rella na introdução.

O poder é Jogo, do mesmo modo do Desejo. A sua imagem totalizante, idealista, na qual Foucault e Deleuze permanecem até o fim ainda, torna impossível esta conclusiva, serena e trágica, ao mesmo tempo, visão da 'grande cidade', de Zarathustra.³⁶⁹

Discussão que continuará em “‘Razionalità’ e ‘Irrazionalità’ nella critica del politico in Deleuze e Foucault” , publicado no n.161, de Aut aut, em 1977. Nele Cacciari opunha à concepção de poder desenvolvida em Vigiar e punir e em Rhizome a tática do PCI ao se tornar ‘pouco a pouco, dia após dia, ano após ano’ o senhor do poder de Estado. Segundo ele, as análises dos franceses legitimaram a autonomia e o Partido-Exército, duas palavras de organização da extrema esquerda italiana. Em 19 de novembro de 1978, o Expresso publica, sem que Foucault o saiba, três trechos de uma entrevista como resposta ad hominem a Cacciari, sob o título: ‘Violentas polêmicas / Foucault e os comunistas italianos. Reacionários! Tiranos! Chorões! Defensores do gulag!’. A esta, seguia-se uma resposta de Cacciari intitulada: ‘E você, vê carrasco em toda parte’.³⁷⁰ Eis um trecho da entrevista com Michel Foucault:

Sem dúvida a título de introdução, dizer alguma coisa sobre esse problema do amálgama porque penso ser um fato importante. Tenho a impressão de que a operação consistiu no seguinte: entre o que diz Deleuze, o que diz Foucault e o que dizem os novos filósofos, não há diferença. Suponho, mas seria preciso verificar, que um quarto adversário se viu assimilado nesse amálgama: a teoria das necessidades radicais que, eu acho, é bastante importante na Itália, hoje, e da qual o PCI quer igualmente se livrar. Encontramos aqui alguma coisa que vale a pena ressaltar: é a velha tática, política ideológica ao mesmo tempo, do stalinismo, que consistia em ter sempre um adversário único. Mesmo e sobretudo quando se luta em muitos fronts, deve-se fazer de modo que a batalha apareça como batalha contra um único e mesmo adversário. Existem mil diabos, dizia a Igreja, mas um único Príncipe das Trevas... e eles fazem a mesma coisa. Isto produziu, por exemplo, o socialfascismo, no momento exato em que era preciso lutar contra o fascismo, mas se queria combater, ao mesmo tempo, a socialdemocracia. Houve também a categoria de hitlero-trotskismo ou o titismo como elemento

³⁶⁹CACCIARI, Massimo. Il problema del politico in Deleuze e Foucault (sul pensiero di ‘autonomia’ e di ‘gioco’). In: Il dispositivo Foucault. Veneza: Cluva Libreria Editrice, 1977, p. 68.

³⁷⁰ Tal nota encontra-se no n. 254, vol. III da edição francesa de Dits et écrits, junto à entrevista “Precizioni sul potere. Risposta ad alcuni critici”, [entrevista com P. Pasqualino, fevereiro de 1978. trad. C. Lazerri, Aut-aut, n. 167-168, setembro-dezembro de 1978, p.3-11.] nela Foucault responde a Cacciari, “não exclusivamente e sem nomeá-lo”. Esta entrevista faz parte da edição brasileira de Ditos e escritos, IV [MOTTA, Manoel Barros da (org.). Estratégia, poder-saber. Trad. Vera Lucia Avellar Ribeiro. 1ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p. 270].

comum a todos os adversários. Portanto, eles conservaram de modo absoluto o mesmo procedimento.³⁷¹

Essas duas situações marcam as distinções de Cacciari em relação a Agamben e Foucault e a ligação com Rella, mas também anunciam o lugar que cabe à linguagem e à política e como ela se articula para pensar o literário. Há uma lei que as governa. A lei dos homens, pela política; a lei do literário para a filosofia. Mesmo que as constatações dos trabalhos das décadas de 1970 e 1980 tenham marcado uma tendência ideológica da elaboração política e um movimento na teorização das categorias filosóficas, elas indicam aquilo que em Cacciari mantém-se em foco: política é agir estrategicamente, filosofia é o caminhar no texto, em especial o literário. Eis a lei que aqui colocamos.

³⁷¹ Idem, *ibidem*, p. 271.

5 Figuras da modernidade

A 'figura' oscila entre dois mundos e pode conectar ao mesmo tempo as diversas experiências [...]

Franco Rella, "Il paesano di Parigi"

5.1 As soleiras

Nos três capítulos anteriores para desenvolver as categorias, os conceitos, as imagens, as figuras caras para Agamben, Virno, Cacciari e Rella foram apresentadas algumas soleiras da literatura, do cinema, da fotografia produzidas no Século XX, especialmente no Brasil e um caso argentino, pelo trabalho de Daniel Link. As soleiras aqui elaboradas pretendem ao mesmo tempo dar movimento e marcar. Movimentar a filosofia na teoria literária, no entanto não esquecer que há um limite ético entre esses campos, que pode a todo momento ser tocado, mas não ignorado. A soleira generosamente dá passagem, de ida e volta, de entrada e saída, nas stanze, nas prisões, nos gabinetes dos prefeitos, mas insistentemente ela está ali como uma referência à ausência, só um olhar para cima é que indicará a sua presença, como quando conjugamos a arquitetura da porta com a vagueza da passagem, quando metrificamos kronos para dar vazão a kairós.

A constituição do significado de soleira desenvolvido por Agamben, Cacciari permite lê-los, permite também ler Virno, mas principalmente permite retomar um nome que foi colocado nas discussões sobre confin e corpo. Trata-se de Franco Rella. Um nome que irá compor a constelação para anunciar que encerramos por aqui, mas também para alargar as considerações sobre a soleira literatura.

5.2 Ler por figuras

Se em Cacciari vimos a metrópole como ensaio e a cidade, ou a cidade-território como aforismo e para isso acrescentamos a consideração de Rella de pensar a cidade pelo corpo, pela tragédia tendo como figura a polis ateniense, nesse momento, chegamos a Paris do século XIX e XX, mas analisada na década de 1980, para ver como as figuras circulam nos confins da cidade, da metrópole moderna. Rella escreve “Vertigine del moderno”³⁷² como prefácio à tradução de *Il paesano di Parigi*, de Louis Aragon. Para ler Aragon e a figura do seu camponês em Paris, o filósofo parte das afirmações de Baudelaire e Flaubert, as quais sugerem que viver na metrópole parisiense no final do século XIX significa mudar a forma de vida, transformar a maneira de se comportar. Deixar de lado as certezas e o eterno para aprender a viver com o efêmero, com o eu evanescente. Rella lembra também que as noções de tempo pensadas por Valéry, como o “o tempo da surpresa”, por Proust como a “duração” e por Benjamin como “perder-se” na cidade, colocam a figura do camponês diante de dois mundos, do passado que a construiu e do presente que a recebe sem garantias de pertencimento. Mundos que lhe atestam apenas a vertigem.

Se Agamben, Virno e Cacciari lidam com conceitos, categorias e imagens Rella opta pelas figuras, não sem exceção, numa clara referência a Benjamin e Musil. A seguir, damos continuidade as duas epígrafes de Rella utilizadas para abrir e fechar a tese, retiradas de uma passagem do texto sobre Aragon:

A ‘figura’ oscila entre dois mundos, e pode conectar ao mesmo tempo as diversas experiências, por exemplo de Ulrich e de Agathe, e, a contempo, as suas diferenças: a linha de sombra que a divide e que é pelo intelecto unívoca e insuperável. A ‘figura’, é, e torna-se pelo intelecto, ‘ambivalente’, enquanto é pelo sentimento unívoca. Através dela se ‘pode então experimentar, segundo a própria medida, como uno, aquilo que pela medida comum é duplice’. Este poder da figura, do *Gleichnis* deriva do fato que ela é irreduzível à igualdade, à

³⁷² RELLA, Franco. *Vertigine del moderno*. In: ARAGON, Louis. *Il paesano di Parigi*. Milano: Il saggiatore, 1982.

O mesmo texto será reeditado, no livro *Miti e figure del moderno*, sob o título de “Benjamin e l’avanguardia”, para a coletânea Walter Benjamin. Tempo, storia, linguaggio, organizado por Lucio Belloi e Lorenzina Lotti, em 1983, livro que reúne os textos apresentados no congresso sobre Walter Benjamin, de 22 a 24 de abril de 1982, em Modena, organizado pelo Assessorato alla Cultura e pela Fundação San Carlo. Além de Rella participam da publicação entre outros, os também membros da comissão científica: Remo Bodei, Fabrizio Desideri, Ferruccio Masini, Liliana Rampello, Giorgio Agamben. É nesse mesmo ano, em 1982, que ocorre um trabalho conjunto entre Franco Rella e Giorgio Agamben: os dois organizam a edição de *Sonetti*, de Ugo Foscolo, poeta italiano do século XVIII.

indiferença, à Gleichheit [identidade]. O que é diferente torna-se, na figura, diferente, por realizar uma relação de tensão, na qual os fragmentos e as imagens que pareciam sem sentido adquirem um sentido novo. É por isso que o tempo do moderno [...] é o tempo da Gleichnis, o tempo da figura.³⁷³

O tempo da figura, da alegoria [Gleichnis], vai ao encontro da época da crise e da mudança, sugerida por Baudelaire e Marx e apresentada por Rella em “Malinconia de moderno”³⁷⁴, de 1988, como duas vias para o moderno³⁷⁵. A primeira, na tristeza profunda, quando essa figura que vive na cidade se dá conta que, como assegura Marx, tudo que é sólido torna-se fluido, evapora sem deixar traços, ou melhor, deixa apenas sinais de melancolia que procuram se reconstruir na narração, na história. A segunda, na soleira que pode dividir o instante em instante e despedaçar a magia do instante infinito, do tempo longo do tédio profundo.³⁷⁶ A função da soleira é, desta forma, a de romper o tempo do tédio e da melancolia, através do despertar ou do sonho.

Escreve Handke: a única soleira que nos resta diz um dos mestres do nosso tempo, é aquela entre a vigília e o sonho, que é também uma fadiga perceptível. Nós sabemos que Benjamin, sobre a escolha de Proust, trabalhou a fundo esta soleira como o instante no qual as tensões dialéticas se imobilizam tornando-se visíveis na sua identidade. É então que podemos dizer, ainda com Handke, que a ‘soleira não quer dizer fronteira [...] Na palavra soleira existem mudança, fluxo, córrego, sela, estaca (como estaca-refúgio). A soleira é nascente [...] Este mestre do nosso tempo dizia na carta: ‘eram soleiras portanto aquelas cujos amantes e amigos atingiam com as suas forças.’³⁷⁷

Desta forma, chegamos a um ponto em que o confim encontra no corpo o seu limite e a soglia encontra nas figuras moventes e oscilantes da modernidade o fluxo

³⁷³ Idem. Ibidem., p.XXI.

³⁷⁴ RELLA, Franco. Malinconia nel moderno. Aut aut, Milano, n. 228, novembre/dicembre 1988, p.13-17.

³⁷⁵ Na mesma década, seguindo as suas figuras, Rella contribui para a revista Belfagor com “Il pensiero della narrazione”, 1988; para a Rivista di estetica, editada por Gianni Vattimo, com o texto “L’angelo e la sua ombra”, em 1989, texto que será republicado sob o título “Il dissidio della bellezza”. É desse período a publicação do seu primeiro romance Attraverso l’ombra, em 1986. Passados três anos, em 1989 organiza o livro Forme e pensiero del moderno, reunião das conferências proferidas no congresso de mesmo nome, realizado em julho de 1988 no Museo Provinciale d’Arte della Provincia di Trento, no qual participaram R. Barilli, R. Bodei, J. Clair, M. Ferraris, J. Hejduk, J.-F. Lyotard, R. Moneo, P. Schiera e o próprio Rella. Além da apresentação, publica no livro o texto “Elogio della bellezza”. Após cada uma das intervenções, o livro traz as perguntas feitas aos interventores e suas respostas. No caso de Rella, Ferraris e Lyotard questionam a idéia de beleza. Ferraris pergunta se a idéia de beleza apresentada por Rella não se aproxima ao sublime proposto por Lyotard. Este último assegura que há aproximações, como o caráter não historicista, mas faz algumas restrições quanto ao emprego do termo beleza, sugerido por Franco Rella.

³⁷⁶ Idem. Ibidem., p.13-14.

³⁷⁷ Idem. Ibidem., p.15-16.

pelo qual possa transcorrer. Proust, para Rella, torna-se o exemplo de escritura, de narração, que tem a soleira como finalidade: “A sua ambição, superado o esteticismo de Swann ou de Bergotte – de Ruskin ou do que é chamado decadentismo –, era o de reunir um ‘saber pela vida’, o saber que estava além da apatheia filosófica, e redescobria o pathos do mundo, o amor das coisas que povoam a nossa soleira.”³⁷⁸

Também, a partir dos trabalhos publicados na década de 1990, passa a ser característica de Franco Rella, retomar e explicar a trajetória de seus textos enquanto método de pesquisa, o qual não implica uma proposição fora do texto, mas uma preocupação em relação a uma coerência com a forma de se fazer crítica. Em sua fala, são constantes as auto-explicações e as auto-referências, numa tentativa de, ao mesmo tempo, potencializar o passado e, de transformar os seus escritos em uma grande obra, ou, ao menos, uma obra única e coerente. Por exemplo, no final do livro *Ai confini del corpo* faz um capítulo intitulado “Sguardo retrospettivo e premessa alla bibliografia e all’indice dei nomi e degli argomenti” em que mostra como compôs uma sequência de trabalhos que se inicia em 1980 e chega até este, em 2000. Acontece isso também, para citar mais um exemplo, com o texto “Il dissidio della bellezza”, já publicado sob o título “L’angelo e la sua ombra”, introdução a *Bellezza e verità*, de 1990 – livro que faz uma espécie de antologia de algumas das figuras de Rella: Baudelaire, Flaubert, Proust e Weil.

O pathos do mundo redescoberto por [e em] Proust, que transita na soleira da modernidade, se reconfigurará na virada do milênio, quando Rella, após alguns trabalhos que passaram a levar em consideração a “semântica do corpo”, dedica-se ao pathos, entendido aqui como a paixão, o corpo, a dor, a experiência, que a filosofia até Nietzsche excluiu do seu âmbito como um indizível, como um horridum pudendum.³⁷⁹ Dedicar-se, assim, a tocar as figuras traumáticas do moderno: tocar o mal, a dor, o horror do corpo, ou seja, a encontrar formas de narrar Auschwitz, de narrar o holocausto. Além de Pathos, no qual, com “Di fronte all’indicibile”³⁸⁰, põe em confronto textos decisivos sobre o mal na filosofia e na literatura, em especial, A literatura e o mal, de Bataille; em Male, como sequência da série “Trame”³⁸¹, dá

³⁷⁸ RELLA, Franco. *L’angelo e la sua ombra*. Rivista di estetica, Torino: Rosenberg & Sellier, anno XXIX, n.31, 1989, p.127.

³⁷⁹ RELLA, Franco. (org.) Editoriale. In: *Pathos: scrittura del corpo, della passione, del dolore*. Bologna: Pendragon, 2000, p. 8.

³⁸⁰ RELLA, Franco. (org.) *Di fronte all’indicibile*. In: *Pathos - scrittura del corpo, della passione, del dolore*. Bologna: Pendragon, 2000, p.163-175.

³⁸¹ Na virada do milênio, ganham destaque, dentre os trabalhos de Rella, a organização de uma série de temas, chamada “Trame”, editada pela Pendragon: *Pathos: scrittura del corpo*,

continuidade ao tema em “Ad vocem: prima serie”³⁸². No instante em que toca o mal, em que se coloca diante do indizível, a figura que tem espaço dentro do confim da materialização do mal no corpo da narração é a testemunha. Através de Paul Ricoeur, de *Travail de mémoire*³⁸³, Rella vê como esta figura constrói na narração pós-Auschwitz um paradoxo. Agamben prefere acreditar que Auschwitz é narrável pela mudez do muçulmano, aquele que seria a verdadeira testemunha.

O sentido de silêncio que acompanha os testemunhos dos sobreviventes não é tanto um verdadeiro silêncio, quanto mais uma espécie de afasia diante da inadequação que advertiam na narração do horror: no fato que aquilo que rompeu toda ordem lógica e temporal seja inscrito em uma lógica e em uma narrativa. Paul Ricoeur, voltou-se recentemente sobre este problema. O horrível [...] é injustificável enquanto é o excesso que coloca em crise as normas que presidem à avaliação comparativa das ações e dos seus agentes. Então, ‘o horrível, enquanto o injustificável evidencia de algum modo o fora da norma. E enquanto injustificável excede a medida da representação’. As múltiplas formas representativas são colocadas à prova pelos limites do horrível e revelam ‘a inadequação das modalidades representativas confrontadas ao horror desmedido do genocídio e do extermínio’. Coloca-se então uma pergunta ‘inquietante e terrificante’: ‘as nossas pesquisas figurativas de todos os gêneros não foram excedidas, mas exauridas? Não é necessário que o horror suscite modalidades novas, também essas excessivas e hiperbólicas de representação?’³⁸⁴

A resposta que Rella dá a Ricoeur aparece na conclusão do texto, quando pelos Ensaio de Montaigne ou pelas considerações de Rilke, nas Cartas sobre Cézanne, e Adorno, na Dialética negativa, assegura que narrar o pathos é entrar em contato com as contradições que estão no confim da razão. Nesse sentido a pergunta pela representação, feita por Ricoeur, tem como resposta a figuração.

Montaigne escreveu que os livros sobre a morte têm enriquecido a sua língua, mas não a sua coragem. Não existem cuidados possíveis. É necessário proceder no ‘coração das trevas’ das paixões, do pathos, da angústia diante do amor e da morte, atravessar as lacerações, o mal e a dor para dar a eles, como escreveu Rilke, a realidade da forma: dar a eles a forma que os torna uma coisa nossa. Para fazer isto é necessário avançar, como disse ainda Rilke, ao extremo. A

della passione, del dolore, de 2000; *Il Male. Scritture sul male e sul dolore*, de 2001; *Tra sapere e potere. Percorsi della seduzione*, de 2002; *La memoria e l'oblio*, de 2002; *Sentimento e memoria*, de 2003; *L'esilio*, de 2004. Série que traz, entre as colaborações, as de Georges Didi-Hubermann e Javier Marías. Além disso, são desse período as edições de: *Figure del male*, em 2001; *Miti e figure del moderno: Letteratura, arte e filosofia*, de 2003; *Dall'esilio: La creazione artistica come testimonianza*, de 2004; *Micrologie, Terre di confini*, de 2007, livro no qual discute o tema da “apatia do pensamento” e o tema da pólis, da ética e da eticidade.

³⁸² RELLA, Franco. (org.). *Ad vocem: prima serie*. In: *Male: scritture sul male e sul dolore*. Bologna: Pendragon, 2001, p.193-207.

³⁸³ Cf. RICOEUR, Paul. *Travail de mémoire*. Paris: Coll. *Mémoires*, 1999.

³⁸⁴ RELLA, Franco. *Ad vocem: prima serie*, Op. cit, p.164.

escritura encontra o pathos nos confins da razão. Mas estes confins podem ser reunidos quando o eu que escreve e as palavras que traça forem colocados inteiramente em jogo movendo-se também, como disse Adorno, contra si mesmos.³⁸⁵

O confim da razão atribui os limites. O sujeito, o eu que escreve, a testemunha, tem o poder de atribuir limites, de dizer o indizível, de constatar até onde pode tocar o pathos. Nesse sentido, se reafirma a idéia inicial de que para Rella o conceito confim está no pólo extremo do conceito soglia. O confim compreende o limite que a corporificação do eu pode suportar, é a fronteira marcada pelo limite da morte do corpo e do sujeito, já a soglia empresta para as figuras da modernidade um fluxo e um trânsito contínuo entre os espaços da cidade e da subjetividade. É entre esses dois conceitos que transita o pensamento de Rella. É o que ocorre em, *Dall'esilio: La creazione artistica come testimonianza*, quando, através de uma atitude professoral e ensaística, parte da soleira de alguns protagonistas da modernidade, como Kafka, Baudelaire, Proust, Beckett para conseguir chegar aos confins do exílio, nos quais a criação artística seria chamada a testemunhar a perda de tudo, inclusive da palavra, e a chegada ao limite da morte. Neste sentido, no trabalho do filósofo italiano há uma exclusão da questão histórico-política para colocar a histórico-estética. Nesta exclusão, sai a filologia, tão cara à tradição crítica historicista italiana³⁸⁶, para entrar a estética enquanto leitura genealógica do tempo e do sujeito situado no mundo. Ou ainda, ao não poder pensar nas formas de bios, Rella não pensa nas metamorfoses do tempo. A genealogia proposta para pensar a modernidade desenharia assim “uma constelação de ‘figuras’ que se resumiriam a si mesmas – pelo fato de ‘transitarem através das imagens literárias e dos conceitos’.”³⁸⁷

³⁸⁵ Idem. *Ibidem.*, p.174.

³⁸⁶ Para uma exposição da história da crítica italiana tomo os quatro volumes organizados por René Wellek, *História da crítica moderna (1750 – 1950)*, dentro dos quais dá o seguinte espaço para a crítica italiana: volume 1- A segunda metade do século XVIII – A crítica italiana, p.158-169; no volume 2 – Romantismo – Os críticos italianos, p.229-246; no volume 3 – A transição – A crítica italiana de Scalvini a Tenca, p. 82-93; e no volume 4 – O final do século XIX – Francesco De Sanctis, p. 93-119; e A crítica italiana posterior a De Sanctis, p. 120-134.

³⁸⁷ FINAZZI-AGRÒ, Ettore. O tempo preocupado. *Caderno Mais!*, Folha de São Paulo, 9 de maio de 2004, p.15.

5.2.1 Soleira – “Cadeira de balanço”

Ao falar sobre o conto, Franco Rella irá traçar os seguintes comentários:

O conto narra sempre a mudança. O conto é o espaço no qual se mostra a metamorfose das coisas. O conto é o saber possível desta metamorfose, quando, na impermanência das coisas que nos circundam, no seu contínuo oscilar, escorrer, flutuar, decidimos uma trajetória, e sob esta trajetória começamos a descrever gestos, posturas, traços, movimentos.³⁸⁸

Rella procura defender a hipótese de que grande parte das nossas experiências são comunicáveis somente através de imagens, figuras, histórias, contra uma idéia de que, influenciada pelo pensamento de Platão, há somente uma verdade e uma linguagem: a verbal, a racional e a abstrata; expandida por Agamben a idéia de figura pode ser aquela que consegue condensar em si um instante, o dia do juízo, pensada por Virno ela pode dar conta da ambivalência dos sentimentos, explicada por Cacciari ela é o limens e o limen que configuram o confim. Mas é claro que a definição de conto de Rella coloca em questão alguns movimentos das figuras, as quais nos levam a outras na literatura brasileira. Refiro-me a jovem senhora grávida Júlia Mariana, do conto “Cadeira de balanço”, e ao velho André, do conto “Os gestos”, personagens de Osman Lins do livro *Os gestos*.³⁸⁹ Neste momento, veremos também, através da análise do conto, como Rella permite colocar em jogo Virno, Cacciari e Agamben a partir do ler por figuras.

Inicialmente, vamos conhecer o cotidiano de Julia Mariana:

Júlia Mariana levou as mãos ao estômago. Mas a ânsia, agravada nos últimos dias por uma fadiga que nem o sono lograva dissipar, não cessava.

Deu alguns passos, sentou-se no lugar predileto do esposo – uma cadeira ampla em cujos braços ele apoiava as mãos fortes e onde

³⁸⁸ RELLA, Franco. *Pensare per figure*. Roma: Fazzi Editore, 2004, p.6.

³⁸⁹ Embora já tivesse publicado vários trabalhos em jornais, a primeira publicação de Osman Lins se dá em 1957, com o livro de contos *Os gestos*. Em entrevista à revista *Escrita*, em 1976 [Osman Lins: toda arte despojada de nossa época, que recusa o ornamento, está a caminho da morte. *Escrita*, ano 2, n.13, São Paulo: Vertente Editora Ltda, p.3-10. Entrevista concedida a Astolfo Araújo, Hamilton Trevisan, Gilberto Mansur, Wladyr Nader] Osman afirma que se dedicara cinco anos na escrita de um romance, que nunca saiu da gaveta, por considerá-lo “ruim”. Nesse sentido, desistiu de escrever romance e começou a se dedicar ao conto. Reuniu vários que tinha escrito durante 10 anos na coletânea *Os gestos*, a qual seria o embrião para romance *O visitante*, desenvolvido a partir de um dos contos da mesma coletânea e considerado pelo autor, este sim, o seu livro de estréia.

permanecia longas horas calado. Ah! esses silêncios... Mas para que pensar neles? Sentada na cadeira de Augusto, a balançar-se de leve, sentia-se tão bem! Só mesmo ali conseguia desoprimir o peito – castigado pelo ventre crescido – e respirar com alívio. Para que pensar em coisas tristes?

Com um corte na narração, em seguida, deslocamos o olhar para a descrição abaixo, na qual teremos mais um pouco do cotidiano da jovem senhora:

Voltou para dentro, devagar, tornou à sala de frente. Sentou-se outra vez na cadeira de Augusto e recomeçou a balançar-se. Em breve, olhos fechados, a boca entreaberta, deliciava-se com antigas e amáveis lembranças: certo baile, momentos do noivado, uns sequilhos que sua mãe sabia preparar... Ah! era bom estar ali. E como estava silenciosa a tarde e que sossego tão grande havia no mundo! Mas que trabalho fizera para merecer essa recompensa? Não fizera o jantar, não lavara as camisas. E quando ele chegasse...³⁹⁰

Agora, voltamos o olhar para André e os demais elementos que montam o conto: a figura do personagem, do tempo, do espaço e das ações:

Do leito, o velho André via o céu nublar-se, através da janela, enquanto as folhas da mangueira brilhavam com surda refulgência, como se absorvessem a escassa luz da manhã. Havia um segredo naquela paisagem. Durante minutos, ficou a olhá-la e sentiu que a sua grave serenidade o envolvia, trazendo-lhe um bem-estar como não sentia há muito. 'E eu não o posso exprimir', lamentou. 'Não posso dizer.' Se agitasse a campainha, viria a esposa ou uma das filhas, mas seu gesto em direção à janela não seria entendido. E ele voltaria a cabeça, contendo a raiva. 'Para sempre exilado', pensou. 'Minhas palavras morreram, só os gestos sobrevivem. Afogarei minhas lembranças, não voltarei a escrever uma frase sequer. Igualmente remotos os que me ignoram e os que me amam. Só os gestos, pobres gestos...'³⁹¹

André é um homem que desprovido da voz, vive num leito dentro de uma rotina familiar com a esposa e as filhas Lise e Mariana. Nessa rotina, os gestos, pela audição e pela movimentação mais da memória e do pensamento que do corpo, e a recusa da palavra singularizam a vida deste homem. André não fala, não escreve (e, parece, também não caminha), André gesticula de forma a não ver limites entre as imagens reais (mulher, filhas, amigos, natureza) e as imagens em movimento que percorrem a sua memória. A montagem entre essas condições de imagens se vislumbra na seqüência narrativa do conto. Após André constatar que a ele só restam os gestos vem à memória o momento, um mês atrás, da certeza de que

³⁹⁰ LINS, Osman. Cadeira de balanço. In: Os gestos. 4ª ed. São Paulo: Moderna, 2003, p.58.

³⁹¹ LINS, Osman. Os gestos. In: Os gestos. 4ª ed. São Paulo: Moderna, 2003, p.13.

estava sem voz. “Esquecer todas as palavras. Resignar-me ao silêncio.” A resignação o leva a perceber a natureza a sua volta, o esvoaçar de um casal de pássaros, que ao fazer isso dá a impressão de que “as asas tocaram o céu cinzento, levantando um ondular de ondas que se cruzaram e extinguiram-se.”³⁹². “A ilusão embalou-o” diz o narrador, movimentou o tempo, a lembrança...: “[...] durante segundos, achou-se debruçado ante uma paisagem lacustre, vinculada a sua juventude; ignorava por que laços; mas, quando um vento agitou a mangueira, o instante presente retomou-o com tal suavidade e de modo tão repentino que não surpreendeu: a aspereza da barba sobre o dorso da mão [...]”³⁹³. A passagem da visão do vôo dos pássaros para a lembrança da juventude e o posterior retorno à condição do leito se dá através de movimento lento e contínuo. O dar-se conta do presente que não apaga o passado, que simplesmente alcança um outro momento, elabora um jogo de idas e vindas, porém idas e vindas que nunca chegam ao mesmo lugar, ao mesmo ponto, já que não há um ponto inicial e nem final. É nesse jogo entre lembrança e presente que se monta a narrativa, que se montam os gestos.

André sabe, como Virno nos indica, que o homem só está na condição de homem porque faz da fala política, no entanto André também percebe os gestos são carregados de política e ética. Eles dizem algo na articulação dos movimentos do tempo.

O tempo que monta a figuração no conto, além de ser um tempo histórico, é permeado por um tempo atmosférico. O conto inicia-se por uma dupla marcação do tempo: uma nuvem de tédio cobre o céu numa manhã cinzenta à espera da chuva, que logo vem. A imagem parece lembrar aquela descrita por Walter Benjamin em “O tédio, eterno retorno”³⁹⁴, em que uma mãe com seu filho olha o panorama de uma batalha. A criança acha tudo muito bonito, apenas não gosta do céu escuro. A mãe explica que assim são os tempos de guerra. Benjamin comenta que os panoramas no fundo são cúmplices deste momento de neblina. Nos panoramas as imagens sob o efeito da luz transparecem como que filtradas por uma cortina de chuva. E não há nada que cause maior tédio ao homem do que o cosmo, argumenta Benjamin.

Porém, esse mesmo tempo atmosférico que entedia a imagem presente, é aquele que proporciona o movimento do tempo, da história, do paradigma. Ou seja,

³⁹² Idem, ibidem, p. 14.

³⁹³ Idem, ibidem, p. 14.

³⁹⁴ O texto está reunido em *Das Passagenwerk*. Utilizo a edição italiana da obra [BENJAMIN, Walter. *La noia, eterno retorno*. Trad. Antonella Moscati. In: *I “passages” di Parigi*. Torino: Einaudi, 2000, p.108-129. (Primeiro volume).].

a aparente paralisia do presente e do futuro, no caso de André, da fala, o aparente fim da história, como atesta Virno, vê no eterno retorno ao diferente a possibilidade de potencialização da vida, que, para além do leito estático, se movimenta a partir das imagens vistas da janela. Não da porta cuja soleira seria possível passar. Janela que não existe em “Cadeira de balanço”. Júlia Mariana cerra os olhos e o desconforto do corpo transformado pela gravidez e pela falta de sensações do presente se modifica pelo balançar da cadeira, que traz em si as sensações vivas de um outro momento. O movimento da cadeira é o movimento do tempo, ou melhor, das experiências cotidianas.

Diferentemente do quadro *Sinhazinha na janela*³⁹⁵ do também pernambucano Lula Cardoso Ayres, em que a sinhazinha sentada na cadeira de balanço, de formas e movimentos ondulares, vê a paisagem da usina pelas linhas do quadrado da janela, André e Júlia Mariana estão, um nas linhas do quadrado do quarto, olhando os movimentos circulares da natureza para além da janela, e o outro nas linhas do quadrado da sala revivendo as sensações e os sentimentos de um passado pelo movimento suave e constante da cadeira de balanço, só interrompido, cortado, quando o tempo do desconforto, mas também da espera, exige a sua presença. A sinhazinha, André e Júlia são figuras despeçadas pelo tempo, como constata Rella; pelo tempo da arché, arcaico, como também do arquivo. Vê-se como sugere Agamben a arqueologia de uma arqueologia, como constata Cacciari a origem e nela esquecimento e memória ou ainda como sugere Virno temos aí formas de vida contemporâneas, articuladas pela sensação do *hic et nunc*, de carregarem a inatualidade do aqui e agora.



Figura 4: “Sinhazinha na janela”, Lula Cardoso Ayres
 Fonte: <<http://hormoniosas.blogspot.com>>

³⁹⁵ Agradeço a professora Ana Luiza Andrade a informação sobre a existência do quadro de Lula Cardoso Ayres.

Da mesma forma que o conto foi cortado para montar situações de Júlia Mariana na cadeira de balanço, o conto também é cortado pela ambivalência da sensação da personagem. Ambivalência que faz com polaridades se conjugem, mas que deixam a marca da cicatriz. De um lado, o cotidiano real: a casa, a roupa por lavar, a comida por fazer, estagnados pelo silêncio do marido, dos acontecimentos; de outro, os embalos da cadeira que a fazem pensar que é tempo de espera, de esperança, porém a espera e a esperança estão na possibilidade de também, como André deseja, potencializar o passado, a partir do qual vemos o movimento incessante e contínuo dos elementos que compõe a narrativa – personagem, tempo, espaço, ação – e do ser- autor e do ser-leitor. E nesse movimento o que fica evidente é o gesto, a metonímia, que constrói possibilidades para o texto, ou melhor, que constrói figuras.

Ana Luiza Andrade, em “Reciclando o engenho: Osman Lins e as constelações de um gesto épico”, argumenta que o que está em questão no conto “Os gestos”, numa referência a Barthes, é o “desaparecimento do autor enquanto autoridade narrativa” para dar lugar ao leitor. Continua Ana Luiza:

De fato, as narrativas passam a se caracterizar por um leitor de gestos como na narrativa que leva o nome sintomático da coleção: Os gestos. Nela a perda do poder das palavras significa o luto de um velho inválido, quando as palavras se desterritorializam do seu corpo e dos sentidos deste. Mas esta morte também significa o resgate potencializador dos gestos, que, a seus olhos, se regeneram através da atualização do ritual de passagem de menina a moça de sua neta [filha], gestos estes que, ao se tornarem vivos perante o velho, substituem o poder das antigas palavras.³⁹⁶

A cena a qual se refere Ana Luiza encerra também o conto, ou seja, a narrativa finaliza com a possibilidade de transformação da vida. A mesma vida que está no ventre de Júlia Mariana, a dona-de-casa que, grávida, senta na cadeira de balanço do marido e se entrega às lembranças do passado. Tanto André quanto Júlia Mariana não suportam a condição do corpo, não conseguem se reconhecer nesse processo de transformação, e para não se construírem como resignados, como mortos, atribuem aos gestos, não apenas enquanto mímica³⁹⁷, a condição de inatuais.

³⁹⁶ ANDRADE, Ana Luiza. Reciclando o engenho: Osman Lins e as constelações de um gesto épico. In: ALMEIDA, Hugo (Org.). Osman Lins – o sopro na argila. São Paulo: Nankin Editorial, 2004, p.73-74.

³⁹⁷ Os gestos de que tanto fala André e que são vistos nas atitudes de Júlia Marina se diferenciam daqueles recolhidos por Luís da Câmara Cascudo em História dos nossos gestos [São Paulo: Global, 2003], pois enquanto o historiador recolhe e registra formas de

Deleuze³⁹⁸ ao analisar as figuras, que é como ele se refere às personagens das telas de Bacon, as lê pela lógica da sensação. São figuras com os corpos deformados, como os de André e Júlia Mariana. Com as funções distorcidas, ampliadas, retiradas, transformadas, novamente se vê que tanto em Osman, quanto em Deleuze, Benjamin, Rella³⁹⁹, Agamben, Cacciari e Virno a idéia que se coloca é a de se ler a partir de figuras, ou melhor, de se ler em oposição à representação e à ilustração. Quando Deleuze sugere que todos os elementos da pintura – cor, forma, luz – delimitados pela moldura da tela, formam a figura, o que está em questão é como ler, como montar o pensamento, já que representação e ilustração não funcionam mais enquanto elementos de significação.

As figuras narrativas criadas por Osman podem também ser pensadas desta forma. Osman monta verdadeiros quadros. Esses quadros são pintados, como fala o escritor pernambucano, com a intenção de através de uma “frase límpida” fundir num “instante único, privilegiado, os fios de cada breve composição, como se todo o

comunicação estáticas e significados compreendidos por todos, os gestos de André e dos demais personagens do livro de Osman Lins residem na instabilidade, no movimento que os transforma, ou seja, não são representação, não são um código de comunicação.

³⁹⁸ Refiro-me aqui aos dois volumes de Francis Bacon – *logique de la sensation*, de Gilles Deleuze [Paris: Éditions de la différence, s/d]. Tradução brasileira: DELEUZE, Gilles. Francis Bacon. A lógica da sensação. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

³⁹⁹ A defesa das figuras da modernidade também é encontrada no trabalho de Rella sobre as artes plásticas. No início da década de 1990, integra o Comitato Scientifico del Mart, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea, de Trento e Rovereto, período, durante o qual, organizou a exposição, juntamente com Grabiella Belli, *Divisionismo italiano* e o catálogo *L'età del Divisionismo*, em 1990. Nesse período, participou também da organização da exposição e do catálogo de: *La giovane pittura europea*, em 1992; *Il romanticismo: il nuovo sentimento della natura*, em 1993; *L'espressionismo dei Musei di Dormund*, em 1994. No texto de apresentação do catálogo referente à primeira exposição, vê-se que, enquanto boa parte dos pensadores italianos volta-se para o final da década de 1960 como marco das questões políticas, Rella manifesta a sua preocupação com o campo estético:

Gli studi sul divisionismo hanno cominciato a muoversi su nuove direttrici a partire dalla fine degli Sessanta: con Gli archivi del divisionismo del 1968, con la grande mostra milanese del 1970, e quindi con una serie di studi via più attenti a delineare il profilo di quello che appariva sempre più come un episodio decisivo della storia dell'arte italiana in connessione con i grandi movimenti europei di fine secolo. A un secolo dalle prime grandi manifestazioni divisioniste, e a vent'anni primi studi complessivi, la mostra del Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto dell'aprile 1990 si presenta come una manifestazione che raccoglie e rilancia in avanti gli esiti di quel lavoro, cercando di mettere in luce anche quanto allora era rimasto in ombra. Per questo l'esposizione non poteva che essere ampia, filologica e attenta anche al cosiddetto 'divisionismo minore'. Ma rimaneva, a nostro avviso, uno spazio ancora da aprire e da percorrere, quello spazio che è stato affrontato cercando di articolare la vicenda divisionista italiana al postimpressionismo francese. Il problema va, forse, affrontato in modo diverso, non tanto cercando le relazioni fra una 'storia' tutta italiana e la pittura europea, quanto piuttosto vedendo già nel divisionismo un momento decisivo dell'arte europea tra la fine e l'inizio del secolo: un momento decisivo cioè dell'arte del moderno. In altre parole, la fine del modello mimetico-rappresentativo e l'inizio di un nuovo rapporto figurativo con il reale. [RELLA, Franco; BELLEI, Gabriella. Nota introduttiva. In: *L'età del Divisionismo*. Milano: Electa, 1990, p.09.]

passado ali se adensasse.”⁴⁰⁰ Nada mais nitzscheano do que tal definição, ou ainda nada mais próximo a Agamben, Rella, Virno e Cacciari. Assim, ambos chegam a conclusão de que, em oposição à representação figurativa, tem-se as imagens. Imagens que, condensadas pelos limites da tela ou pela margem do texto, proliferam sentidos, gestos, sentimentos, ou, utilizando-me de uma palavra sugerida por Deleuze, proliferam sensações. E é a partir desta idéia de proliferação, ou de profanação, ambivalência, confim, soleira, que também podemos pensar a leitura como substituta da interpretação.

Se nos contos de Osman observa-se, além da recorrência às imagens da memória, do pensamento movente, ou em movimento, à importância do leitor em substituição à morte do autor, o que mais o gesto sugere a partir das figuras sugeridas pelos mesmos contos? Para o pensamento benjaminiano e foucaultiano de Giorgio Agamben o gesto é ética e política, ou, como diria Félix Guattari, é uma postura ético-política⁴⁰¹. Nesse sentido, o gesto não está na concretização, na forma, como quer Adorno e Ricoeur lidos por Rella, ele está na figura, na ação, na força, no aforismo, como sugere Cacciari, já que ele instaura uma tragédia, no colocar-se em, ou no se deixar colocar em.

Ou ainda, simultaneamente, a presença, de que falam Foucault e Agamben e vista em Osman, estaria na figura que o gesto articula, e a ausência estaria no ato mesmo do gesto, já que este não se produz enquanto forma, ele se produz como “sensações”. Embora Cacciari discorde de Foucault no que se refere à condição do poder e da política, ele toca a figura do autor, quando pensa o escritor e a escrita como metonímias, também é pela metonímia cidade-texto que chega ao aforismo e pela metrópole-texto que chega ao ensaio, ambas habitadas pelo escritor-estrangeiro.

Os personagens de Osman são colocados e se colocam a todo instante nesse jogo da ausência-presença, da oscilação aforismo e ensaio. Esse jogo acontece quando o pensamento não dá conta de compreender este mesmo processo e a ética é o que garante movimentos a essas vidas que estão em jogo. André e Júlia Mariana são infames no sentido dos sem fama e de estarem, como os infames franceses na transgressão, que aprisionados às condições dos confins do corpo operam ato e potência.

Se o indivíduo Osman Lins, pernambucano, que sai do interior para a capital Recife, tentando estrear na literatura, na década de 50, se apaga no mesmo

⁴⁰⁰ LINS, Osman. Apresentação. In: Os gestos. 4ª ed. São Paulo: Moderna, 2003. p.8.

⁴⁰¹ Cf GUATTARI, Felix. As três ecologias. Op. cit., 1990.

instante em que se acende enquanto autor na escrita dos contos, isso ocorre porque aprende a jogar⁴⁰², ou ainda, percebe qual a função-autor no texto, ou seja, permanecer no texto através dos gestos – ou da inseparabilidade das funções, escritor, pernambucano, brasileiro, moderno – para que o leitor também permaneça no texto enquanto voz que responde ao silêncio. Enquanto possibilidade de movimentar a leitura.

As palavras enquanto articulação da voz ou movimento de escrita não bastam, há algo que as transforma em pulsão, em estranhamento é o que André, Júlia Mariana, Osman, Agamben, Deleuze, Rella, Cacciari, Virno, Benjamin e Foucault nos dizem. Elas nos dizem também que o texto indica saltos no movimento do pensamento, do tempo, da história, da ficção, dos gêneros. Dizem ainda que a condição em que a vida é colocada, enquanto ética e política, traduz-se em figura.

5.3 Sobre o tempo

As figuras Franco Rella, Massimo Cacciari, Paolo Virno, Giorgio Agamben que, como gesto, ou como fala, articulam outras figuras através de personagens, categorias, conceitos, situações são aqui lidas como tal porque permitem ser tocadas pelo contemporâneo, aquele tempo que também permite que o leitor seja tocado pelo objeto que lê. É o tempo que atravessa o pensamento de Nietzsche, Benjamin e continua a sua tarefa de atravessar a quem se coloca dentro de seu tempo; é aquele que faz com que na rachadura de kronos, onde se situam os contemporâneos, produzam-se novas figuras.

⁴⁰² Além de Foucault, Agamben remete a Walter Benjamin através da questão do jogo. Com frequência o filósofo italiano refere-se, não somente nesse texto, mas em muitos outros, ao jogo. Isso pode ser visto, por exemplo, em livros como *Infância e história* [Trad. Henrique Búrigo. Belo Horizonte – MG: Editora UFMG, 2005].

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Signatura rerum. Sul metodo*. Turim: Bollati Boringhieri, 2008.

_____. *Che cos'è un paradigma?* In: *Signatura rerum – sul metodo*. Turim: Bollati Boringhieri, 2008, p.11-34.

_____. *Che cos'è il contemporaneo?* Roma: Nottetempo, 2008.

_____. *Il regno e la gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo*. Vicenza: Neri Pozza, 2007.

_____. *L'amico*. Roma: Nottetempo, 2007.

_____. *O dia do juízo*. In: *Profanações*. Trad. de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007, p. 27-30.

_____. *Un'idea di Giorgio Agamben*. Entrevista concedida a Adriano Sofri, Reporter, 10 nov. 1985, p. 32-33. Disponível em <<http://www.millepiani.net/translucid/index.php?NodeID=316>> Acesso em 20 jun.2007.

_____. *O autor como gesto*. In: *Profanações*. Trad. de Selvino Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 55-63.

_____. *I ricordi per favore no*. Entrevista concedida a Roberto Andreotti e Federico De Melis. *Alias – Il Manifesto*, 09 set. 2006, ano 9, n.35 (420), p.1-5; 8. Disponível em <<http://www.millepiani.net/translucid/index.php?NodeID=316>> Acesso em 20 jun. 2007.

_____. *Prefácio*. In: *Estâncias – A palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 9-15.

_____. *Che cos'è un paradigma?* In: *Signatura rerum – sul metodo*. Turim: Bollati Boringhieri, 2007, p.11-34.

_____. *A potência do pensamento*. Tradução de Carolina Pizzolo Torquato. *Rev. Dep. Psicol.,UFF., Niterói*, v.18, n.1, 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-80232006000100002&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 15 dez. 2006.

_____. *Pardes – la scrittura della potenza*. In: *La potenza del pensiero*. Vicenza: Neri Pozza, 2005, p. 345-363.

_____. *Elogio della profanazione*. In: *Profanazioni*. Roma: Nottetempo, 2005, p. 83-106.

_____. *L'autore come gesto*. *Profanazioni*. Roma: Nottetempo, 2005, p. 67-81.

_____. I sei minuti piú belli della storia del cinema. In: Profanazioni. Roma: Nottetempo, 2005, p.107-108.

_____. A política da profanação. Folha de São Paulo, Caderno Mais!, domingo, 18 set. 2005, p.4.

_____. Infância e história – ensaio sobre a destruição da experiência. In: Infância e história: Destruição da experiência e origem da história. Trad. Henrique Búrigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p. 21-78.

_____. Programa para uma revista. In: Infância e história: Destruição da experiência e origem da história. Trad. de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p. 159-168.

_____. O Fim do Pensamento. Trad. de Alberto Pucheu. Terceira Margem, Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, UFRJ, ano VIII, n.11, 2004.

_____. Nymphae. Aut aut, Milão: Il Saggiatore, n. 321/322, maio/agosto 2004, p. 53-67.

_____. Archeologia di un'archeologia. In: MELANDRI, Enzo. La linea e il circolo. Macerata: Quodlibet, 2004.

_____. Presentazione. In: BACHMANN, Ingeborg. Quel che ho visto e udito a Roma. Trad. de Kristina Pietra e Anita Raja. Macerata: Quodlibet, 2002, p.7-14.

_____. O fim do poema. Trad. de Sérgio Alcides. Cacto, n.1, ago. 2002.

_____. Limiar. In: Homo sacer I – o poder soberano e a vida nua. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 119-121.

_____. Acefalo. In: L'Aperto. L'uomo e l'animale. Turim: Bollati Boringhieri, 2002, p. 12-15.

_____. Programma per una rivista. Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia. 2. ed. Torino: Einaudi, 2001, p.143-150.

_____. Fuori. In: La comunità che viene. Turim: Bollati Boringhieri, 2001, p. 55-56.

_____. Maneries. In: La comunità che viene. Torino: Bollati Boringhieri, 2001.

_____. A imanência absoluta. Trad. Cláudio William Veloso. In: Gilles Deleuze: uma vida filosófica. São Paulo: Editora 34, 2000, p.169-192.

_____. [1972] José Bergamin. In: BERGAMIN, José. Decadenza dell'analfabetismo. Trad. it. Lucio D'Arcangelo. Milano: Bompiani, 2000, p.7-29.

_____. Sull'impossibilità di dire Io. Cultura tedesca, ano, 5, n.12, Roma: Donzelli Editori, dez. 1999, p. 11-20.

_____. Introduzione. In: NAPOLI, Paolo (org.). MANGANELLI, Giorgio. Contributo critico allo estudio delle dottrine politiche del '600 italiano. Macerata: Quodlibet, 1999, p.7-18.

_____. Le cinéma de Guy Debord. In: Image et mémoire. Paris: Editions Hoëbeke, 1998.

_____. Quel che resta di Auschwitz. L'arquivo e il testimone. Torino: Bollati Boringhieri, 1998.

_____. Premessa. Categorie italiane – studi di poetica. Venezia: Marsilio, 1996.

_____. Il talismano di Furio Jesi. In: JESI, Furio. Lettura del Bateau ivre di Rimbaud. Macerata: Quodlibet, 1996, p. 5-8.

_____. L'immanenza assoluta. Aut aut. Milão, n.276, novembro/dezembro 1996, p. 39-57.

_____. La fine del poema. Macerata: Quodlibet, 1995. [Ed. Limitada de 600 cópias]

_____. Forma-di-vita. In: Politica. Napoli: Cronopio, 1993, p. 105-114.

_____. Kommerell, o del gesto. In: KOMMERELL, Max. Il poeta e l'indicibile. Genova: Marietti, 1991.

_____. Violenza e speranza nell'ultimo spettacolo. In: Situazionisti. Roma: Manifestolibri, 1991, p.11-18.

_____. Glosse in margine ai Commentari sulla società dello spettacolo. Democrazia e diritto, Roma: Editori Riuniti Riviste, ano XXX, n.3/4, maio/agosto 1990, p.81-92.

_____. Idea de la cesura. In: Idea de la prosa. Trad. de Laura Silvani. Barcelona: Ediciones Península, 1989, p. 25-26.

_____. Idea de la musa. In: Idea de la prosa. Trad. de Laura Silvani. Barcelona: Ediciones Península, 1989, p. 41-42.

_____. Bataille e il paradosso della sovranità. In RISSET, Jacqueline. Georges Bataille: il politico e il sacro. Napoli: Liguori, 1987, p.115-119.

_____. Bataille e o paradoxo da soberania. Trad. de Nilcéia Valdati. Outra Travessia. Florianópolis, n. 5, 2005, p.91-94.

_____. Il silenzio delle parole. In: BACHMANN, Ingeborg. In cerca di frase vere. Trad. Cinzia Romani. Bari: Gius Laterza & Figli Spa, 1989.

_____. Quattro glosse a Kafka. Rivista di estetica, Torino: Rosenberg & Sellier, ano XXVI, n.22, 1986, p.37-44.

_____. La cosa stessa. In: DALMASSO, Gianfranco (org.). Di-segno: la giustizia nel discorso. Milano: Jaca Book spa, 1984, p.1-12.

_____. *Lingua e storia. Categorie linguistiche e categorie storiche nel pensiero di Benjamin*. In: BELLOI, Lucio; LOTTI, Lorenzina (org.). *Walter Benjamin. Tempo storia linguaggio*. Roma: Editori Reuniti, 1983, p.65-82.

_____. *La fine del pensiero*. Trad. de Gérard Macé. Paris, 1982. [Suplemento n. 53/54 de *Nouveau Commerce*]

_____. *Se. *L'assoluto e l'Ereignis*. *Aut aut*, Milão, n.187/188, janeiro/abril 1982, p.39-58.

_____. *La "notte oscura" di Juan de la Cruz*. In: CRUZ, San Juan de la. *Poesie*. Trad. Giorgio Agamben. Torino: Einaudi, 1974, p.V-XIII.

_____. (Org.). *Jarry o la divinità del riso*. In: JARRY, Alfred. *Il supermaschio*. Milão: Bompiani, 1967, p.147-157.

AGUILAR, Gonzalo. *Lorde de João Gilberto Noll: La experiencia del despojo*. Disponível em <www.joaogilbertonoll.com.br> Acesso em: 20 jun. 2009.

ANDRADE, Ana Luiza. *Reciclando o engenho: Osman Lins e as constelações de um gesto épico*. In: ALMEIDA, Hugo (Org.). *Osman Lins – o sopro na argila*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

ANDRADE, Mário de. *Vitória-régia (7 de junho)*. In: *O turista aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades; Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, p. 86. [Texto antecipado pela revista *Verde*, maio de 1929.]

_____. *Sem título*. In: LOPEZ, Telê Ancona (org.) *Mário de Andrade: fotógrafo e turista aprendiz*. São Paulo: Instituto Estudos Brasileiros, 1993.

_____. *Balança, Trombeta e Battleship ou o descobrimento da alma*. São Paulo: Instituto Moreira Salles; Rio de Janeiro: Instituto de Estudos Brasileiros, 1994. [Edição Genética e crítica organizada por Telê Ancona Lopez].

ANTELO, Raúl. *Haroldo de Campos y la armonía hermética*. *Punto de Vista*, n. 90, Buenos Aires, mar. 2008.

_____. *La comunità che viene. Ontologia da potência*. In: SEDLMAYER, Sabrina; GUIMARÃES, César; OTTE, Georg (Orgs.). *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 29-49.

ANTÔNIO, João. *Abraço ao meu rancor*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986.

BANDEIRA, Manuel. *Poesia e verso. Seleta de prosa e verso*. Org. Emanuel de Moraes. 2ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Ed. 1975.

BATAILLE, Georges. *Diccionario critico*. In: NOEL, Bernard (org.). *Documentos*. Caracas: Monte Ávila, 1969, p.152.

BENJAMIN, Walter. *La noia, eterno retorno*. Trad. Antonella Moscati. In: I "passages" di Parigi. Torino: Einaudi, 2000, p.108-129. [Primeiro volume]

_____. Experiência e pobreza. In: *Magia e técnica, arte e política*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. [Obras escolhidas, vol.1]

_____. Experiência. In: *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*. Trad. de Marcos Vinicius Mazzari. São Paulo: Summus Editorial, 1984.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1997.

_____. *Um boêmio entre duas cidades*. In: *Abraçado ao meu rancor*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986.

BODEI, Remo. Da Itália. In: *A filosofia do século XX*. Tradução de Modesto Florenzano. São Paulo: EDUSC, 2000, p. 264-266.

CACCIARI, Massimo. *La città*. 3ª ed. Romagna: Pazzini Editore, 2008.

_____. I Mille interessi di Massimo Cacciari. Entrevista concedida a Giulia Santerini, em 9 jul. 2004, para *Capital Tribune*. Disponível em <<http://www.pantarei.co.uk>> Acesso em 20 mar. 2007.

_____. *Pasaje y diálogo*. Trad.de Cuqui Weller. *Minerva*, n.1, 2005. Disponível em <http://www.circulobellasartes.com/ag_ediciones-minerva-eerMinervaCompleto.php?art=8> Acesso em 09 jun. 2007.

_____. *La città*. 1ª. ed. Villa Veruchio – RN: Pazzini, 2004.

_____. *Arte e terrore*. *MicroMega: rivista bimestrale*, Roma: Gruppo Editoriale L'Espresso, n.5, novembro 2003, p.175-184.

_____. *Nomi di luogo: confini*. *Aut aut*, Milano: Graffica Sipiel, n.299-300, setembro/dezembro 2000, p.73-79.

_____. *Nomes de lugar: confim*. Tradução de Giorgia Brazzarola. *Revista de Letras*, n.45 (1), p.13-22, 2005.

_____. *El dios que baila*. Trad. Virginia Gallo. Buenos; Barcelona; México: Paidós, 2000.

_____. *La paradoja del extranjero*. *Archipiélago – cuadernos de crítica de la cultura*, n.26-27, inverno de 1996.

_____. *El huesped ingrato*. Trad. Jesús Perona. In: *Outra mirada sobre la época*. Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 1994, p.103-120.

_____. *Interpretazione di Michelstaedter*. *Rivista di estetica*, Torino, ano XXVI, n.22, 1986, p. 24.

_____. *Il bianco e il nero (Prefazione)*. In: JABÈS, Edmond. *Il libro delle interrogazioni*. Trad. de Chiara Rebellato. 2ª ed. Casale Monferrato –AL: Marietti, 1985, p.VII-XII. Título original: *Le livre des Questions*: Paris: Gallimard, 1963. Primeira edição italiana, 1982.

_____. Il problema del politico in Deleuze e Foucault (sul pensiero di 'autonomia' e di 'gioco'). In: Il dispositivo Foucault. Veneza: Cluva Libreria Editrice, 1977.

_____.; AMENDOLAGINE, Francesco. Prefazione. In: Oikos: da Loos a Wittgenstein. Roma: Officina, 1975, p.7-9.

_____. Loos-Wien. In: Oikos: da Loos a Wittgenstein. Roma: Officina, 1975.

_____. Note sulla dialettica del negativo nell'epoca della metropoli (saggio su Georg Simmel). Angelus Novus: quaderni quadrimestrali di critica, Padova: Marsilio Editori, n.21, dezembro 1971, p.1-54.

CALVINO, Italo. Seis propostas para o próximo milênio. Tradução de Ivo Barroso, São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Haroldo de. Galáxias. São Paulo: Editora 34, 2004.

CASCUDO, Luís da Câmara. História dos nossos gestos. São Paulo: Global, 2003.

CASTRO, Edgardo. Giorgio Agamben: una arqueología de la potencia. Buenos Aires: Jorge Baudino Ediciones; USAN EDITA, 2008.

COSTA, Flavia. Entrevista com Giorgio Agamben. Trad. de Susana Scramim. Rev. Dep. Psicol.,UFF., Niterói, v.18, n.1, 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-80232006000100002&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 15 dez. 2006.

CRETELA JUNIOR, José; CINTRA, Geraldo de Uchoa. Verso. In: Dicionário latino-português. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956.

CROCE, Benedetto. [1916] Teoria e storia della storiografia. Laterza: Bari, 1948.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O que é um conceito? In: O que é a filosofia? Tradução de Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992. [Coleção Trans]

DELEUZE, Gilles. Francis Bacon. A lógica da sensação. Trad. de Roberto Machado (coord.) et al. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

_____.Gilbert Simondon, O indivíduo e sua gênese físico-biológica. Trad. de Luiz B. L. Orlandi. In: A ilha deserta e outros textos. São Paulo: Iluminuras, 2006, p.117-121. [Edição preparada por David Lapouje; Organização brasileira de Luiz B. L. Orlandi]

_____. A imanência: uma vida... Trad. Tomaz Tadeu. Educação e realidade, n.27(2), jul/dez 2002, p. 10-18.

_____. Lógica dos sentidos. Trad. Luiz Roberto Salinas. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. A dobra. Leibniz e o Barroco. Trad. De Luiz. B. L. Orlandi. São Paulo: Papyrus, 1991.

_____. Diferença e repetição. Rio de Janeiro/São Paulo: Graal, 1988.

DERRIDA, Jacques. Che cos'è la poesia? Trad. de Fernando Scheibe. Disponível em <www.centopeia.net/traducoes> Acesso em: 20 jan. 2008.

_____. Edmond Jabès e a questão do livro. In: A escritura e a diferença. Trad. de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 53-72.

_____. Por uma política da amizade. Coimbra – Portugal: Campo das Letras, 2003.

_____. Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade. Trad. de Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

_____. O animal que logo sou. Trad. de Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

_____. Cada vez, quer dizer, e no entanto, Haroldo.... Trad. Leda Tenório da Motta. In: Homenagem a Haroldo de Campos. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1996.

_____. La città come progetto incompiuto. Lettera Internazionale, ano 9, n.35/36, jan./jun. 1993, p. 38-41.

FELMAN, Shoshana. Educação e crise ou as vicissitudes do ensinar. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). Catástrofe e representação. São Paulo: Escuta, 2000, p.13-71.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. O tempo preocupado. Caderno Mais!, Folha de São Paulo, 9 de maio de 2004, p.15.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: MOTTA, Manoel Barros da (org.). Estratégia, poder, saber. Trad. Vera Lúcia Avelar Ribeiro. 1ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p.203-222. [Coleção Ditos e Escritos; IV]

_____. [1983]. A escrita de si. In: MOTTA, Manoel Barros da (org.) Trad. Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. 1ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p.144-162. [Coleção Ditos e Escritos; V].

_____. [1985]. A vida: a experiência e a ciência. In: MOTTA, Manoel Barros da (org.). Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. Trad. Elisa Monteiro. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, p. 353-366. [Coleção Ditos e Escritos; II]

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O hino, a brisa e a tempestade: dos anjos em Walter Benjamin. In: Sete aulas sobre linguagem, memória e história. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GUATTARI, Felix. As três ecologias. Trad. de Maria Cristina Bittencourt. São Paulo: Papyrus, 1990.

HATOUM, Milton. Os companheiros. Cadernos de Literatura Brasileira [Raduan Nassar], n.2, segundo semestre de 1996, São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996.

INDIVERI, Magda. Disponível em <www.bibliomanie.it/jabes> Acesso em: 20 jun. 2007.

JESI, Furio. O mito. Trad. de Lemos de Azevedo. Portugal: Editorial Presença / Brasil: Martins Fontes, 1977.

LINK, Daniel. El periodista, ano 2, n.44, 14 setembro 2003. Entrevista concedida a M. A. Coloma. Disponível em <www.elperiodista.cl/newtenberg> Acesso em: 20 mai. 2005.

_____. 'La cultura letrada y la cibercultura son aliadas'. Entrevista concedida a Ivan Schuliaquer. Disponível em <www.me.gov.ar/monitor/nro3/dossier7.htm> Acesso em: 10 jul. 2005.

_____. 'La literatura vuelve a reinar. La voz del interior online, Cordoba, 16 junho 2002. Entrevista concedida a Gustavo Pablos. Disponível em <www.lavoz.com.ar/2003/0616/UM/index.htm> Acesso em: 15 jul. 2005.

_____. 'Estamos frente a una nueva civilización'. Entrevista concedida a Puntoedu. Disponível em: <http://www.puntoedu.edu.ar/comunidades/publicaciones/entrevista_a_daniel_link.pdf> Acesso em: 10 jul. 2005.

_____. 'Os vanguardismos estão de volta'. Idéias, JB online, 04 janeiro 2003. Entrevista concedida a Cláudia Nina. Disponível em <www.jb.com.br/jb/papel/cadernos/ideias> Acesso em: 21 jun. 2005.

_____. Um encontro com Giorgio Agamben. IHU On-line, São Leopoldo, ano 3, n. 81, 27 de outubro de 2003.

_____. Carta ao pai. In: Como se lê e outras intervenções críticas. Trad. Jorge Wolff. Chapecó - SC: Argos, 2002.

_____. Prólogo. In: Como se lê e outras intervenções críticas. Trad. de Jorge Wolff. Chapecó - SC: Argos, 2002, p.11.

LINS, Osman. Cadeira de balanço. In: Os gestos. 4ª ed. São Paulo: Moderna, 2003.

_____. Os gestos. In: Os gestos. 4ª ed. São Paulo: Moderna, 2003.

LOPEZ, Telê Ancona. O turista aprendiz na Amazônia: a invenção no texto e na imagem. In: Anais do Museu Paulista. São Paulo, v.13, n.2, jul.-dez. 2005.

LOUIS, Annick. Pezzoni lector de Borges. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1999.

LUDMER, Josefina. Temporalidades del presente. Margens/Márgenes, Belo Horizonte, Buenos Aires, Mar del Plata, Salvador, n.2, dezembro de 2002, p. 14-27.

MALLARMÉ, Stéphane. Crise do verso, trad. de Ana de Alencar. Inimigo rumor, n.20, São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 150-164.

- MARX, Karl. El capitulo del capital - Contradicción entre la base de la producción burguesa (medida del valor) y su propio desarrollo. Máquinas, etc. In: Elementos Fundamentales para la crítica de la economía política. Tradução de José Aricó, Miguel Murmis e Pedro Scaron. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1972, p.227-230.
- MORICONI, Italo. Sem título. In: Berkeley em Bellagio. 1. ed. São Paulo: Francis, 2003.
- NANCY, Jean-Luc. El corazón de las cosas. In: Un pensamiento finito. Trad. de Juan Carlos Moreno Romo. Barcelona: Anthropos Editorial, 2002.
- NASCIMENTO, Evando. Derrida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- NASSAR, Raduan. Lavoura arcaica. Rio de Janeiro: José Olympo, 1975, p.21-22.
- NEGRI, Antonio. Giorgio Agamben. The discreet taste of the dialectic. In: CALARCO, Matthew; DE CAROLI, Steven (orgs.). Giorgio Agamben. Sovereignty e life. California: Stanford, 2007.
- NIETZSCHE, Frederic. Considerações intempestivas. Trad. de Lemos de Azevedo. Lisboa: Editorial Presença; São Paulo: Martins Fontes, 1976.
- NOLL, João Gilberto. Berkeley em Bellagio. 1ª Ed. São Paulo: Francis, 2003.
- OLIVEIRA, Claudio. A linguagem e a morte. In: PUCHEU, Alberto (org.). Nove abraços no inapreensível. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, FAPERJ, 2008, p. 101-132.
- PERRONE-MOISES, Leila. Da cólera ao silêncio. Cadernos de Literatura Brasileira [Raduan Nassar], n.2, segundo semestre de 1996. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996.
- PEZZONI, Enrique. El texto y sus voces. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1986.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. A lição do texto. Filologia e literatura, Lisboa: Edições 70, 1979.
- PROUST, Marcel. Combray. No caminho de Swann. Trad. Mário Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1982, p. 7-111.
- RANCIÈRE, Jacques. El viraje ético de la estética e la política. Trad. de Maria Emilia Tijoux. Chile: Palinodia, 2005.
- RELLA, Franco. Confini. In: Micrologie: territori di confine. Roma: Fazi Editore, 2007, p.116-117.
- _____. Pensare per figure. Roma: Fazzi Editore, 2004.
- _____. (org.). Ad vocem: prima serie. In: Male: scritture sul male e sul dolore. Bologna: Pendragon, 2001, p.193-207.
- _____. Ai confini del corpo. Milano: Feltrinelli, 2000.

_____. (org.) Editoriale. In: *Pathos: scrittura del corpo, della passione, del dolore*. Bologna: Pendragon, 2000.

_____. (org.) Di fronte all'indicibile. In: *Pathos - scrittura del corpo, della passione, del dolore*. Bologna: Pendragon, 2000, p.163-175.

_____. Amore e contesa. In: HÖLDERLIN, Friedrich. *Edipo il tiranno*. Trad. Tomaso Cavallo. Milano: Feltrinelli, 1991.

_____; BELLEI, Gabriella. Nota introduttiva. In: *L'età del Divisionismo*. Milano: Electa, 1990.

_____. (org.) Il dissidio della bellezza. In: *Belleza e verità*. Milano: Feltrinelli, 1990.

_____. L'angelo e la sua ombra. *Rivista di estetica*, Torino: Rosenberg & Sellier, anno XXIX, n.31, 1989.

_____. Malinconia nel moderno. *Aut aut*, Milano, n. 228, novembre/dicembre 1988, p.13-17.

_____. Vertigine del moderno. In: ARAGON, Louis. *Il paesano di Parigi*. Milano: Il saggiatore, 1982.

RESENDE, Beatriz. O súbito desaparecimento da cidade na ficção dos anos 90. *Revista Semear*, n. 3. Disponível em <www.joaogilbertonoll.com.br>. Acesso em: 20 jun. 2009.

SACRAMENTO, Paulo. Em entrevista a Rodrigo Capella. Disponível em <cineminha.com.br> Acesso em: 12 set. 2005.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: *Uma literatura nos trópicos*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 9-26.

SCRAMIM, Susana. A exceção e o excesso, *Outra travessia*, n.05, Florianópolis: Programa de Pós-graduação em Literatura, 2º semestre de 2005, p. 171-178.

SEDLMAYER, Sabrina. Recados de vida, cartas sem destinatário: Bartleby e Companhia. In: SEDLMAYER, Sabrina; GUIMARÃES, César; OTTE, Georg (orgs.). *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 15-27.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O testemunho: entre a ficção e o "real". In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. (org.) *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas – SP: Editora da Unicamp, 2003, p. 375-390.

SISCAR, Marcos. Poetas à beira de uma crise de versos. Disponível em <<http://revistamododeusar.blogspot.com/2009/04/poetas-beira-de-uma-crise-de-versos-por.html>> Acesso em: 20 mai 2009.

SÜSSEKIND, Flora. *A voz e a série*. Rio de Janeiro: Sette Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

VIRNO, Paolo. Ambivalencia. In: Ambivalencia de la multitud – entre la innovación y la negatividad, Buenos Aires, Tinta Limón, 2006.

_____. Sentimientos del más acá. Entrevista concedida a V. G., para o suplemento Pagina12, em 25 set. 2006. Disponível em <http://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/subnotas/73518-23844-2006-09-25.html> Acesso em: 25 set. 2006.

_____. General intellect, éxodo, multitud. Entrevista a Flávia Costa. Archipiélago. n. 54. Barcelona: Editorial Archipiélago, 2002 [republicada, em 2003, em Barcelona, no Dossier de lectures Paolo Virno]. Disponível em <http://www.nodo50.org/ts/editorial/dossierlecturasvirno.rtf%202.pdf> Acesso em: 10 out. 2006.

_____. Entrevista a Branden W. Joseph. Grey Room, n.21, 2005.

_____. Il parlante come artista esecutore. In: Quando Il verbo si fa carne. Linguaggio e natura umana. Torino: Bollati Bolinghieri, 2003.

_____. Un concetto equivoco: biopolitica. In: Grammatica della moltitudine. Soveria Mannelli – Catanzaro: Rubbettino, 2001, p. 54.

_____. Ragon di Stato ed Esodo. In: Grammatica della moltitudine. Soveria Mannelli – Catanzaro: Rubbettino, 2001.

_____. Luoghi comuni e 'general intellect'. In: Grammatica della moltitudine. Soveria Mannelli – Catanzaro: Rubbettino, 2001, p.16-17.

_____. Moltitudine e individuazione. In: SIMONDON, Gilbert. L'individuazione psichica e collettiva. Trad. Paolo Virno, Roma: Derive approdi, 2001, p.231-239.

_____. Il vuoto come inattualità. Gomorra, Nápolis, ano II, n.4/5, maio 1999, p.51-53.

_____. Il ricordo Del presente. Saggio sul tempo storico. 1º ed. Torino: Bollati Boringhieri, 1999.

_____. La politicizzazione integrale: una cultura rivolta a inventare l'arte di star bene. Contro tempo - Forme dell'esperienza nella modernità, Bergamo: Moreti & Vitali Editori, ano II, n. 3/4, outubro 1997, maio 1998.

_____. La politicizzazione integrale: una cultura rivolta a inventare l'arte di star bene. Contro tempo - Forme dell'esperienza nella modernità, Bergamo: Moreti & Vitali Editori, ano II, n. 3/4, outubro 1997, maio 1998, p.191-199.

_____. Meditazioni sul tempo. Contro tempo – forme dell'esperienza nella modernità, Bergamo: Moretti & Vitali Editori, ano II, n.2, maio 1997, p. 41-52.

_____. Ambivalenza del disincanto. In: Sentimenti dell'adiqua: Oportunismo paura cinismo nell'età del disincanto. Roma - Napoli: Theoria, 1990.

_____. Premessa. In: Sentimenti dell'aldiqua. Oportunismo paura cinismo nell'età del disincanto. Roma - Napoli: Theoria, 1990, p.09.

_____. Cultura e produzione sul palcoscenico. In: Situazionisti. Roma: Manifestolibri, 1991.

ZOURABICHVILI, François. O vocabulário de Deleuze. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

WAIZBORT, Leopoldo. Ensaio. In: As aventuras de Georg Simmel. São Paulo: Editora 34, 2000.

Bibliografia de Agamben, Cacciari, Rella e Virno

Giorgio Agamben

Em livro

_____. L'uomo senza contenuto. Milão: Rizzoli, 1970. [Nova edição: Macerata, Quodlibet, 1994].

_____. Stanze: la parola e il fantasma nella cultura occidentale. Turim: Einaudi, 1977. [Nova edição: Einaudi, 2006.]

_____. Infanzia e storia: distruzione dell'esperienza e origine della storia. Turim: Einaudi, 1978. [Nova edição: Turim: Einaudi, 2001.]

_____. Il linguaggio e la morte: un seminario sul luogo della negatività. Turim: Einaudi, 1982.

_____. La fine del pensiero. Tradução de Gérard Macé. Paris: Le Nouveau Commerce, 1982. [Suplemento n. 53/54 de Nouveau Commerce.]

_____. Idea della prosa. Milão: Feltrinelli, 1985. [Nova edição: Macerata: Quodlibet, 2002].

_____. La comunità che viene. Turim: Einaudi, 1990. [Nova edição: Bollati Boringhieri, 2001.]

_____.; DELEUZE, Gilles. Bartleby, la formula della creazione. Macerata: Quodlibet, 1993.

_____. Homo sacer: Il potere sovrano e la nuda vita I. Turim: Einaudi, 1995.

_____. La fine del poema. Macerata: Quodlibet, 1995. [Ed. Limitada de 600 cópias numeradas.]

_____. Categorie italiane: studi di poetica. Veneza: Marsilio, 1996.

_____. Mezzi senza fine: Note sulla politica. Turim: Bollati Boringhieri, 1996. [Livro publicado primeiramente na França: Moyens sans fins: notes sur la politique. Paris: Payot/Rivages, 1995.]

_____. Image et mémoire. Tradução de Marco Dell'Omodarme et al. Paris: Hoëbeke, 1998.

_____. Quel che resta di Auschwitz: L'archivio e il testimone (Homo sacer III). Turim: Bollati Boringhieri, 1998.

_____. Potentialities. Tradução e organização Daniel Heller-Roazen. California: Stanford University Press, 1999. [Reunião de textos esparsos. A forma de

organização e a maioria dos textos serão mantidos na edição italiana *La potenza del pensiero*, 2005.]

_____. *Il tempo che resta: Un commento alla Lettera ai Romani*. Turim: Bollati Boringhieri, 2000.

_____. *L'aperto: L'uomo e l'animale*. Turim: Bollati Boringhieri, 2002.

_____.; PIAZZA, Valeria. *L' ombre de l'amour: le concept de l'amour chez Heidegger*. Paris: Rivages, 2003.

_____. *Stato di eccezione (Homo sacer II, I)*. Turim: Bollati Boringhieri, 2003.

_____. *Il giorno del giudizio*. Roma: Nottetempo, 2004. [Livro incluído em *Profanazioni*, 2005, p. 25-38]

_____. *Genius*. Roma: Nottetempo, 2004. [Livro incluído em *Profanazioni*, 2005, p. 7-18]

_____. *La potenza del pensiero: Saggi e conferenze*. Vicenza: Neri Pozza, 2005. [A coletânea preserva a forma de organização e a maioria dos textos da edição americana *Potentialities*, 1999.]

_____. *Profanazioni*. Roma: Nottetempo, 2005.

_____. *Che cos'è un dispositivo?* Roma: Nottetempo, 2006. [Terceira versão do texto, modificada a partir de *Outra Travessia*, 2005.]

_____. *Ninfe*. Turim: Bollati Boringhieri, 2006. [Versão em livro do texto "Nynphae", *Aut aut*, 2004.]

_____. *Il regno e la gloria – Per una genealogia teologica dell'economia e del governo*. Vicenza: Neri Pozza, 2007.

_____. *L'amico*. Roma: Nottetempo, 2007.

_____. *Signatura rerum – sul metodo*. Torino: Bollati Boringhieri, 2008.

_____. *Che cos'è il contemporaneo?* Roma: Nottetempo, 2008.

_____. *Nudità*. Roma: Nottetempo, 2009.

Em Periódico e contribuição em livro

_____. *Decadência*. *Futuro*, n. 6, Roma: *Futuro*, mai./jun. 1964, p.28-32.

_____. *La 121ª giornata di Sodoma e Gomorra*. *Tempo presente*, vol. 11, n. 3/4, Roma, mar./abr. 1966, p. 59-70.

_____. *Favola e fato*. *Tempo presente*, vol. 11, n. 6, Roma, jun. 1966, p. 18-21.

- _____. Il pozzo di Babele. *Tempo presente*, vol. 11, n. 11, Roma, nov. 1966, p. 42-50.
- _____. Radure. *Tempo presente*, vol. 12, n. 6, Roma, jun. 1967, p. 53-54.
- _____. Ricerca della pietra e dell'ombra. *Nuovi argomenti*, n. 11, 1968, p. 26-35.
- _____. L'albero del linguaggio. I problemi di Ulisse, n. 63, Firenze: Sansoni, set. 1968, p. 104-114.
- _____. Sui limiti della violenza. *Nuovi argomenti*, n. 17, 1970, p. 154-173.
- _____. Il Dio nuovo. *Nuovi argomenti*, n. 20, 1970, p. 59-64.
- _____. Tre poesie entre el alma y lo espodo. *Nuovi argomenti*, n. 23-24, 1970, p. 166-170.
- _____. José Bergamin. In: BERGAMIN, José. *Decadenza dell'analfabetismo*. Tradução de Lucio D'Arcangelo. Milão: Rusconi, 1972, p. 7-29. [Nova edição: Milão: Bompiani, 2000]
- _____. Risvegli. *Settanta*, ano 5, n. 3, Milão: CEI, mai./jun. 1974, p. 112-115.
- _____. I fantasmi di Eros, interpretazione di un emblema psicologico. *Paragone*, ano 25, n. 290, abr. 1974, p. 19-41
- _____. L'erotica dei trovatori. *Settanta*, ano 6, n. 1, Milão: CEI, jan./mar. 1975, p. 85-88.
- _____. Aby Warburg e la scienza senza nome. *Prospettive Settanta*, ano 1, n. 2, Roma: Associazione Culturale Settanta, jul./set. 1975. [Texto republicado, com o acréscimo de "Postilla 1983", em: *Aut aut*, n. 199/200, 1984, p. 51-66; *Image et mémoire*, 1998, p. 9-43; e *La potenza del pensiero*, 2005, p. 123-146.]
- _____. La poesia di Solmi e le "epifanie". *Prospettive Settanta*, ano 1, n. 1, Roma: Associazione Culturale Settanta, abr./jun. 1975, p. 107-110.
- _____. Gli intellettuali e la menzogna. *Prospettive Settanta*, ano 1, n. 3, Roma: Associazione Culturale Settanta, out./dez. 1975, p. 76-78.
- _____. Discorso sulla morte. In: BROLLO, Boris (Org.) *Diciassete pittori europei*. Nápolis: Lo spazio, 1977, p. 51. [Com testemunho de Gunter Grass.]
- _____. Comedia: La svolta comica di Dante e la concezione della colpa. *Paragone*, ano 29, n. 346, dez. 1978, p. 3-27.
- _____. Il principe e il ranocchio. Il problema del metodo in Adorno e in Benjamin. *Aut Aut*, n. 165/166, Firenze: La Nuova Italia, mai./ago. 1978, p. 105-117. [Texto incluído em *Infanzia e storia*, 1978 [2001], p. 113-131.]
- _____. Gusto. In: ROMANO, Ruggero (Org.). *Enciclopedia*, vol. 6, Turim: Einaudi, 1979, p. 1019-1038.

_____. Fiaba e figura. In: BACCAGLIONI, Laura; CANTO, Edigio Del; LUI, Alberto (Orgs.). Giosetta Fioroni: Fiaba di magia - Opere 1962-1972. Mantova: Suzzara, 1979, p. 13-15.

_____. L'io, l'occhio, la voce. In: VALERY, Paul. Monsieur Teste. Tradução de Libero Solaroli. Milão: Il Saggiatore, 1980, p. 8-24. [Texto incluído em *La Potenza del pensiero*, 2005, p. 91-106.]

_____. La voce, la morte. *Alfabeta*, n. 15/16, Milão: Cooperativa Intrapresa, jul./ago. 1980, p. 26.

_____. La parola e il sapere. *Aut aut*, n. 179/180, Florença: La Nuova Italia, set./dez. 1980, p. 155-166.

_____. [Sem título]. In: MIELO, Paola (Org.). Pierre Klossowski. Milão: Padiglione d'Arte Contemporanea, 1980, p. 1.

_____. Pascoli, esperienza della lettera. *Alfabeta*, n. 20, Milão: Cooperativa Intrapresa, jan. 1981, p. 7-8.

_____. La trasparenza della lingua. *Alfabeta*, n. 38/39, Milão: Cooperativa Intrapresa, jul./ago. 1982, p. 3-4.

_____. *Se. L'assoluto e l'Ereignis. *Aut aut*, n. 187/188, Florença: La Nuova Italia, jan./abr. 1982, p. 39-58. [Texto incluído em *La Potenza del pensiero*, 2005, p. 163-190.]

_____. Walter Benjamin e il demonico. Felicità e redenzione storica nel pensiero di Benjamin. *Aut aut*, n. 189/190, Florença: La Nuova Italia, mai/ago. 1982, p. 143-163. [Texto incluído em *La Potenza del pensiero*, p. 205-235.]

_____. Un importante ritrovamento di manoscritti di Walter Benjamin. *Aut aut*, n. 189/190, Florença: La Nuova Italia, mai/ago. 1982, p. 4-6. [Descrição dos manuscritos de Walter Benjamin encontrados na Bibliothèque Nationale, de Paris, alguns incluídos em *Parigi, capitale del XIX secolo: I «passages» di Parigi*, 1986, (Vol. XI).]

_____. Introduzione a Friedrich Heine. *Aut aut*, n. 189/190, Florença, La Nuova Italia, mai/ago. 1982, p. 26-29.

_____. Los fantasmas de Eros: Un ensayo sobre la melancolía. Tradução de Ida Vitale. *Revista de la Universidad de México*, ano 37, n. 11, mar. 1982, p. 25-33.

_____. Il sogno della lingua. Per una lettura del Polifilo. *Lettere Italiane*, ano 34, n. 4, out./dez. 1982, p. 466-481.

_____. Il viso e il silenzio. In: SAVINIO, Ruggero. Opere 1983. Milão: Philippe Daverio, 1983.

_____. Il silenzio del linguaggio. In: BETTILOLO, Paolo (Org.). *Margaritae: testi siriaci sulla preghiera*. Veneza: Arsenale, 1983, p. 69-79.

_____. La glossolalie comme problème philosophique. Discours psychanalytique, n. 6, Paris: Joseph Clims, 1983, p. 63-69.

_____. L'origine e l'oblio. Su Victor Segalen. Tradução de Giulio Schiavoni. In: MASINI, Ferruccio; SCHIAVONI, Giulio (Orgs.). Risalire il Nilo: mito, fiaba, allegoria. Palermo: Sellerio, 1983, p. 154-163. [Texto publicado originalmente em Regards Espaces Signes. Colloque au musée Guimet, nov.1978, Paris: L'Asiatique, 1979. Incluído em Image et mémoire, 1998, p.45-643 e em La potenza del pensiero, 2005, p. 191-204]

_____. Lingua e storia. Categorie linguistiche e categorie storiche nel pensiero di Benjamin. In: BELLOI, Lucio; LOTTI, Lorenzina (Orgs.). Walter Benjamin. Tempo storia linguaggio. Roma: Editori Reuniti, 1983, p. 65-82. [Texto incluído em La potenza del pensiero, 2005, p. 37-55.]

_____. L'angelo della faccia: Per la pittura di Gianni Dessì. In: Gianni Dessì, Milão; Nova Iorque: Galleria Salvatore Ala, 1984.

_____. L'idea del linguaggio. Aut aut, n.201, Florença: La Nuova Italia, mai/jun. 1984, p. 67-74. [Texto incluído em La potenza del pensiero, 2005, p. 25-36.]

_____. La cosa stessa. In: DALMASSO, Gianfranco (Org.). Di-segno: la giustizia nel discorso. Milão: Jaca Book spa, 1984, p. 1-12. [Texto incluído em La potenza del pensiero, 2005, p. 9-23.]

_____. Il congedo della tragedia. Fine Secolo, 7 dez. 1985.

_____. Idea del dettato. Arsenale, n. 1, jan./mar. 1985, p. 43-46.

_____. Idea della gloria. In: Dieter Kopp: dipinti, acquarelli, disegni, Roma: De Luca Editore, 1985, p.5-7.

_____. Tradizione dell'immemorabile. Il centauro, n. 13/14, 1985. [Texto incluído em La Potenza del pensiero, 2005, p. 147-162.]

_____. Hölderlin-Heidegger. Alfabeta, n. 69, Milão: Cooperativa Intrapresa, fev.1985, p. 4-5.

_____. Le philosophe et la Muse. Tradução de Gérard Mace. Le nouveau Commerce, n. 62/63, Paris: Nouveau Quartier Latin, outono 1985, p. 73-90.

_____. The Eternal Return and the Paradox of Passion. Stanford Italian Review, ano 6, n. 1/2, 1986, p. 9-17

_____. Über die Schwerkraft (Burkhardt Kroeber, Übers.). Akzente, vol. 33, n. 1, Munique: Carl Hanser, 1986, p. 79-81.

_____. [Sem título]. In: VIRNO, Paolo. Convenzione e materialismo. Roma; Nápolis: Theoria, 1986.

_____. Quattro glosse a Kafka. *Rivista di estetica*, ano XXVI, n. 22, Turim: Rosenberg & Sellier, 1986, p. 37-44.

_____. L'immagine immemorale. *Il café illustrato*, n. 16, 1986. [Texto incluído em *La potenza del pensiero*, 2005, p. 333-343.]

_____. La passione delle immagini. In: Giuseppe Gallo. Nova Iorque: Sperone Westwater, 1986.

_____. Langue et histoire: Catégories historiques et catégories linguistiques dans la pensée de Benjamin. Tradução de Yves Hersant. In: WISMANN, Heinz (Org.). *Walter Benjamin et Paris*, Paris: Editions du Cerf, 1986, p. 793-807.

_____. et al. Art, littérature et psychanalyse: acte des rencontres de février 1986 à Marseille. Reproductions (acryliques sur toiles et sur bois, dessins, techniques mixtes), Jean-Jacques Ceccarelli ... et al. Marseille: Passages de sujet; Lyon: Ulysse; Malakoff: Distique, 1987.

_____. La passione dell'indifferenza. In: PROUST, Marcel. *L'indifferente*. Tradução de Mariolina Bongiovanni Bertini. Turim: Einaudi, 1987, p. 7-22.

_____. Bataille e il paradosso della sovranità. In: RISSET, Jacqueline (Org.). *Georges Bataille: il politico e il sacro*. Nápolis: Liguori, 1987, p. 115-119.

_____. Bataille e Benjamin. *Lettera internazionale*, n. 11, Roma: Ediesse, inverno 1987, p. 18-19.

_____. Los fantasmas de la melancolia. *Pasajes*, n. 8, Pamplona, 1987, p. 5-22.

_____. Su Le livre du partage. *Metaphorein*, ano 9, n. 1, 1987, p. 43-47.

_____. Bartleby non scrive più. *Il manifesto*, Roma, 3 mar. 1988, p. 3.

_____. La passione della fatticità. Heidegger e l'amore. *Cahiers du Collège international de philosophie*, n. 6, 1988. [Texto incluído em *La potenza del pensiero*, 2005, p. 289-319.]

_____. Il silenzio delle parole. In: BACHMANN, Ingeborg. *In cerca di frase vere*. Tradução de Cinzia Romani. Bari: Gius Laterza & Figli Spa, 1989, p. V-XV.

_____. Guy Lardreau: Fictions philosophiques et science-fiction. In: WAHL, François (Org.), *Annuaire philosophique 1988-1989*, Paris: Seuil, 1989, p. 185-198.

_____. Sur Robert Walser. In: *Détail*, Paris: Pierre Alféri & Suzanne Doppelt (l'Atelier Cosmopolite de la Fondation Royaumont), 1989, p. 17-25.

_____. Violenza e speranza nell'ultimo spettacolo : Dal maggio francese a piazza Tian An Men. *Il manifesto*, Roma, 6 jul. 1989, p. 1-2.

_____. Filosofia e linguistica. Jean-Claude Milner: Introduction à une science du langage. *Annuaire philosophique*, Paris: Seuil, 1990. [Texto incluído em *La potenza del pensiero*, 2005, p. 57-75.]

_____. Pardes. La scrittura della potenza. *Revue philosophique*, n. 2, 1990. [Texto incluído em *La potenza del pensiero*, 2005, p. 345-363.]

_____. La festa del tesoro nascosto. In: *Per Elsa Morante*, Milão: Linea d'ombra, 1993. p. 137-145.

_____. Glosse in margine ai *Commentari sulla società dello spettacolo*. *Democrazia e diritto*, Roma: Editori Riuniti Riviste, ano XXX, n. 3/4, mai/ago. 1990, p. 81-92. [Texto incluído em *Mezzi senza fine*, 1996, p. 60-73.]

_____. La comunità che viene. In: *Sentimenti dell'adiqua: Oportunismo paura cinismo nell'età del disincanto*. Roma - Nápolis: Theoria, 1990, p. 69-88. [Texto transformado, com alguns acréscimos e modificações, no livro *La comunità che viene*, 1990.]

_____. Viaggio nell'Italia degli anni ottanta. *Marka*, n. 28, Urbino: Montefeltro, 1990, p. 22-29.

_____. Violenza e speranza nell'ultimo spettacolo. In: *Situazionisti*. Roma: Manifestolibri, 1991, p. 11-18. [Segunda versão do texto publicado em *Il manifesto*, 1989.]

_____. Sovranità clandestina. *Luogo comune*, n. 2, Roma: General Intellect, jan. 1991, p. 1.

_____. Pour une éthique du cinéma. Tradução de Daniel Loayza. *Trafic*, n. 3, Paris: POL, 1992, p. 49-52.

_____. L'ange de l'apparence. Tradução de Yves Hersant. In: *SAMOSATE*, Lucien de. *Philosophes à vendre et autres récits*. Tradução de Eugène Talbot. Paris: Rivages, 1992, p. 7-11.

_____. Appunti sulla politica. *Derive approdi*, n. 0, Nápolis: Labirinto, jul. 1992, p. 10-11.

_____. Le geste et la danse. Tradução de Daniel Loayza e Dominique Noguez. *Revue d'esthétique*, n. 22, Paris: Jean-Michel Place, 1992, p. 9-12.

_____. Forma-di-vita. In: *Politica*. Nápolis: Cronopio, 1993, p.105-114. [Texto incluído em *Mezzi senza fine*, 1996, p. 13-19.]

_____. [Sem título]. In: BORDIGA, Roberto. *Patmos: la libertà della parola oltre la storia*. Ascoli Piceno: Marka, 1993.

_____. Le philosophe et la Muse. Tradução de Jacques Rolland. *Archives de philosophie*, vol. 57, n. 1, Paris: Beauchesne, jan./mar. 1994, p. 87-89.

_____. [Sem título]. In: RENÉ. *Il testamento della ragazza morta*. Tradução de Dianella Salvatico Estense. Macerata: Quodlibet, 1994, p. 7-8.

_____. Felicità e redenzione storica nel pensiero di Walter Benjamin. In: FINELLI, Pietro. *Intérieurs*. Piacenza: Tip.le.Co., 1994, p. 9-17.

_____.; DAVANZO, Annalisa; DE CAROLIS, Massimo; MANGIAROTTI, Chiara. Soggetto e legame sociale nella contemporaneità. *La psicoanalisi*, n. 15, 1994, p. 185-204.

_____. Dove inizia il nuovo esodo. *Derive approdi*, n. 5/6, Nápolis: Labirinto, inverno 1994, p. 35-36.

_____. Maniere del nulla. In: WALSER, Robert. *Pezzi in prosa*. Tradução de Gino Giometti. Macerata: Quodlibet, 1994, p. 7-11.

_____. [Sem título]. In: BOMPIANI, Ginevra; DESSÌ, Gianni (Orgs.). *Controjoker*. Siena: Protagon, 1994 [Sem página].

_____. La vie nue. *Revue de littérature générale*, n. 1, Paris: POL, 1995, p. 410-411.

_____. Du noir. *Dédale*, n. 1/2, Paris: Maisonneuve & Larose, outono 1995, p. 111-113.

_____. Politica. In: SAVIANI, Lucio (Org.). *Segnalibro: Voci da un dizionario della contemporaneità*. Nápolis: Liguori, 1995.

_____. A propos de Jean-Luc Godard. *Le monde des livres*, Paris, 6 out. 1995, p. 11.

_____. Sauf les hommes et les chiens. *Libération*, Paris, 7 nov. 1995, p. 37.

_____. Sovranità e biopolitica. *Futuro Anteriore*, n.1, 1995, p.5-13

_____. L'immanenza assoluta. *Aut aut*, n.276, Florença: La Nuova Italia, nov./dez. 1996, p.39-57. [Texto incluído em *La potenza del pensiero*, 2005, p. 377-404.]

_____. Política del exilio. Tradução de Dante Bernardi. *Archipiélago – cuadernos de crítica de la cultura*, n. 26-27, Madri, inverno de 1996, p. 41-52. [Texto publicado na Itália em *Derive approdi*, n. 16, 1998, p. 25-27.]

_____. Il talismano di Furio Jesi. In: JESI, Furio. *Lettura del Bateau ivre di Rimbaud*. Macerata: Quodlibet, 1996, p. 5-8.

_____. Introduzione. In: LEVINAS, Emmanuel. *Alcune riflessioni sulla filosofia dell'hitlerismo*. Macerata: Quodlibet, 1996, p. 7-17. [Texto incluído, com algumas alterações e sob o título "Heidegger e il nazismo", em *La potenza del pensiero*, 2005, p. 321-331.]

_____. Per una filosofia dell'infanzia. In: LA CELA, Franco (Org.). *Perfetti & invidivi*. Milão: Skira, 1996, p. 233-240.

_____. No amanece el cantor. In: *Amigos de la Residencia de Estudiantes* (ed.). *En torno a la obra de José Ángel Valente*. Madri: Alianza Editorial, 1996, p. 47-57.

_____. Les corps à venir. *Les saisons de la danse*, n. 292, *Cahier spécial (L'univers d'un artiste)*, n. 5, Hervé Diasnas, Paris: Dans'Press, mai 1997, p. 6-8.

_____. Vocazione e voce. Qui parle?, n. 10, 1997. [Texto incluído em *La Potenza del pensiero*, 2005, p. 77-89.]

_____. Gli uomini, i nomi...Derive approdi, n. 14, Nápolis: Labirinto, verão 1997, p. 11.

_____. Cattive memorie. Il manifesto, Roma, 23 dez.1997.

_____. Il messia e il sovrano. Il problema della legge em W. Benjamin. In: *Anima e paura*. Studi in onore di Michele Ranchetti. Macerata, Quodlibet, 1998, p. 11-22. [Texto incluído em *La Potenza del pensiero*, 2005, p. 251-270.]

_____. Du bon usage de la mémoire et de l'oubli. Tradução de Yann Moulier-Boutang. In: NEGRI, Toni. *Exil*. Tradução de François Rosso e Anne Querrien. Paris: Mille et une nuits, 1998, p. 57-60.

_____. Politica dell'esilio. Derive approdi, n. 16, Nápolis: Labirinto, estate 1998, p. 25-27.

_____. Bellezza che cade. In: TWOMBLY, Cy. *8 Sculptures*. Roma: American Academy, 1998, p. 5.

_____. Verità come erranza. Paradosso, n. 2/3, Pádua: Il Poligrafo, 1998, p. 13-17.

_____. La guerra e il dominio. Aut aut, n. 293/294, Florença: La Nuova Italia set./dez. 1999, p. 22-23.

_____. Introduzione. In: MANGANELLI, Giorgio. *Contributo critico allo studio delle dottrine politiche del '600 italiano*. Macerata: Quodlibet, 1999, p. 7-18.

_____. Un possibile autoritratto di Gianni Carchia. Il manifesto, supplemento Alias, n. 26, Roma, 7 jul. 2001, p. 18.

_____. Stato e terrore: un abbraccio funesto. Il manifesto, Roma, 27 ottobre 2001.

_____. Presentazione. In: BACHMANN, Ingeborg. *Quel che ho visto e udito a Roma*. Tradução de Kristina Pietra e Anita Raja. Macerata: Quodlibet, 2002, p. 7-14.

_____. Le pire des régimes. Tradução de Nathalie Castagne. *Le monde*, Paris, 24 mar. 2002.

_____. The Time That Is Left. *Epoché*, vol. 7, n. 1, Villanova: Villanova University, 2002, p 1-14.

_____. Europe des libertés ou Europe des polices? Tradução de Joël Gayraud. *Le monde*, Paris, 3 out. 2002, p. 16.

_____. Archeologia di un'archeologia. In: MELANDRI, Enzo. *La linea e il circolo*. Macerata: Quodlibet, 2004, p. IX-XXV.

_____. L'opera del uomo. Forme di vita – La natura umana, Roma: Derive Approdi, n. 1, 2004. [Texto incluído em *La potenza del pensiero*, 2005, p. 365-376.]

_____. *Nymphae*. Aut aut, n. 321/322, Milão: Il Saggiatore, mai./ago. 2004, p. 53-67.

_____.; PIAZZA, Valeria. (diary with no title). *Parallax*, vol. 9, n. 3, Londres: Routledge, 2003, p. 2-4.

_____. Se lo stato sequestra il tuo corpo. *Repubblica*, Roma, 8 jan. 2004, p. 42-43.

_____. Introduzione. In: COCCIA, Emanuele. *La trasparenza delle immagini: Averroes e l'averroismo*. Milão: Mondadori, 2005.

_____. Prefazione. In: SPINOZA, Baruch. *Etica*. Tradução de Gaetano Durante. Vicenza: Neri Pozza, 2006.

_____. Prefazione. In: VERZOTTO, F. (Org.). *Biografie sessuali. I casi clinici dalla "Psychopathia sexualis" di Richard von Krafft-Ebing*. Tradução de P. Giolla. Vicenza: Neri Pozza, 2006.

Organização e tradução

AGAMBEN, Giorgio (Org.). *Jarry o la divinità del riso*. In: JARRY, Alfred. *Il supermaschio*. Milão: Bompiani, 1967, p.147-157.

_____. (Org.). Prefácio. In: GRIAULE, Marcel. *Dio d'acqua*. Milão: Bompiani, 1968.

_____. (Org.). Prefazione. In: ELUARD, Paul; BRETON, André. *L'immacolata concezione*. Tradução de Giorgio Agamben. Milão: Forum Editoriale, 1968.

_____. (Org.). SYMONS, A. J. A. *Alla ricerca del Baron Corvo*. Tradução de Giorgio Agamben. Milão: Longanesi, 1969.

_____. (Org.). LEWIS, Matthew Gregory. *Il monaco: romanzo*. Tradução de Giorgio Agamben e Ginevra Bompiani, Milão: Bompiani, 1974.

_____. (Org.). La "notte oscura" di Juan de la Cruz. In: CRUZ, San Juan de la. *Poesie*. Tradução de Giorgio Agamben. Turim: Einaudi, 1974, p.V-XIII.

_____. (Org.). Pascoli e il pensiero della voce. Avvertenza In: PASCOLI, Giovanni. *Il fanciullino*. Milão: Feltrinelli, 1982, p. 5-22. [Texto incluído em *Categorie italiani*, 1996, p. 67-78.]

_____. (Org.). BENJAMIN, Walter. *Metafisica della gioventù: Scritti 1910-1918*. Tradução de vários autores. Turim: Einaudi, 1982 [Vol.I].

_____. (Org.). BENJAMIN, Walter. *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco: Scritti 1919-1922*. Tradução de vários autores. Turim: Einaudi, 1982 [Vol.II].

_____. (Org.). BENJAMIN, Walter. *Strada e senso unico: Scritti 1926-1927*. Tradução de vários autores. Turim: Einaudi, 1983 [Vol.IV].

_____. (Org.). BENJAMIN, Walter. *Parigi, capitale del XIX secolo: I «passages» di Parigi*. Tradução de vários autores. Turim: Einaudi, 1986 [Vol. XI].

_____. (Org.). BENJAMIN, Walter. *Ombre corte : Scritti 1928-1929*. Tradução de vários autores. Turim: Einaudi, 1993 [Vol.V]. [Nova edição e organização das Opere di Walter Benjamin, a cargo de Enrico Ganni.]

_____ et al. (Org.). *Rue Descartes*, n. 1/2, Paris: Albin Michel, abr. 1991.

_____. (Org.) *Disappropriata maniera*. Nota al testo. In: CAPRONI, Giorgio. *Res ammissa*. Milão: Garzanti, 1991, p. 7-31.

_____. (Org.). Kommerell, o del gesto. In: KOMMERELL, Max. *Il poeta e l'indicibile: saggi di letteratura tedesca*. Genova: Marietti, 1991, p. VII-XV. [Texto incluído em *La potenza del pensiero*, 2005, p. 237-249.]

_____.; CAVALLETTI, Andrea (Orgs.). *Per un autoritratto di Furio Jesi*. Cultura tedesca, Roma: Donzelli editori, ano V, n. 12, dez. 1999, p. 9-10.

_____. (Org.). *Sull'impossibilità di dire Io*. Cultura tedesca, Roma: Donzelli editori, ano V, n. 12, dez. 1999, p. 11-20. [Texto incluído em *La Potenza del pensiero*, 2005, p. 107-120.]

Tradução no Brasil

AGAMBEN, Giorgio. *Imanência absoluta*. Tradução de Cláudio William Veloso. In: Gilles Deleuze: *Uma vida filosófica*. São Paulo: Editora 34, 2000, p.169-192.

_____. *Do bom uso da memória e do esquecimento*. In: NEGRI, Toni. *Exílio*. Tradução de Renata Cordeiro. São Paulo: Iluminuras, 2001, p. 73-75.

_____. *Homo sacer: O poder soberano e a vida nua I*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. *O fim do poema*. Tradução de Sérgio Euclides. *Cacto*, n.1, agosto de 2002, p.142-149.

_____. *Estado de exceção (Homo sacer II, I)*. Tradução de Iraci. D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. *O Fim do Pensamento*. Tradução de Alberto Pucheu. *Terceira Margem*, revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, UFRJ, ano VIII, n.11, 2004.

_____. *Não à tatuagem biopolítica*. Trad. Claudia Allain. Disponível em: <www.midiaindependente.org/pt/blue/2004/01/272405.shtml>. Acesso em: 16 setembro 2004. [Texto publicado originalmente no jornal *Le monde*, em 10 de janeiro de 2004.]

_____. *Infância e história: Destruição da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

_____. *O que é um dispositivo?* Tradução de Nilcéia Valdati. *Outra Travessia*. Florianópolis, n. 5, 2005, p.9-16. [Versão modificada do texto “Elogio della profanazione”, *Profanazioni*, 2005.]

_____. *Bataille e o paradoxo da soberania*. Tradução de Nilcéia Valdati. *Outra Travessia*. Florianópolis, n. 5, 2005, p.91-94.

_____. *A potência do pensamento*. Tradução de Carolina Pizzolo Torquato. *Rev. Dep. Psicol., UFF., Niterói*, v.18, n.1, 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-80232006000100002&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 15 dez. 2006. [Texto extraído da coletânea *La potenza del pensiero*, 2005.]

_____. *A linguagem e a morte: Um seminário sobre o lugar da negatividade*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____. *Movimento*. Tradução de Selvino José Assmann. *Interthesis – Revista Interdisciplinar*. Vol.3, n.01, Florianópolis, jan./jun. 2006.

_____. *Estâncias. A palavra e fantasma na cultura ocidental*. Tradução Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

_____. *Profanações*. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *O que resta de Auschwitz?* Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó – SC: Argos, 2009.

Massimo Cacciari

Em livros

CACCIARI, Massimo. *Metropolis: Saggi sulla grande città di Sombart, Endell, Scheffler e Simmel*. Roma: Officina, 1973.

_____. *Dopo l'autunno caldo: Ristrutturazione e analisi di classe*. Padova: Marsilio, 1973.

_____. *Piano economico e composizione di classe: Il dibattito sull'industrializzazione lo scontro politico durante la NEP*. Milano: Feltrinelli, 1975.

_____. *Oikos: Da Loos a Wittgenstein*. Roma: Officina, 1975.

_____. Krisis: Saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein. Milano: Feltrinelli, 1976.

_____. Dialettica e critica del politico: Saggio su Hegel. Milano: Feltrinelli, 1978.

_____. Dallo Steinhof: Prospettive viennesi del primo Novecento. Milano: Adelphi, 1980.

_____. Das andere. Milano: Electa, 1981.

_____. Icone della legge. Milano: Adelphi, 1985.

_____. L'angelo necessario. Milano: Adelphi, 1986.

_____. Le forme del fare. Napoli: Liguori, 1987.

_____. Dell'inizio. Milano: Adelphi, 1990.

_____. Adolf Loos e il suo Angelo. Milano, Electa, 1992.

_____. Geofilosofia dell'Europa. Milano: Adelphi, 1994.

_____. Venezia e le acque: Una metafora planetaria. Roma: Donzelli, 1995.

_____; MARINI, Carlo Maria. Dialogo sulla solidarietà. Roma - Fossano: Edizioni Lavoro, Editrice Esperienze, 1997.

_____. Anselm Kiefer. Milano: Charta, 1997.

_____. Duemilauno: Politica e futuro. Milano: Feltrinelli, 2001.

_____. Casanova e Venezia. Roma: Laterza, 2002.

_____. Della cosa ultima. Milano: Adelphi, 2004.

_____. Hamletica. Milano: Adelphi, 2009.

Em periódicos e contribuição em livros

_____. Introduzione. In: CACCIARI, Massimo (org.). Che fare: il 69-70 classe operaia e capitale di fronte ai contratti. Padova: Marsilio, 1969, p.5-77

_____. Introduzione ai saggi estetici di Georg Simmel. In: SIMMEL, Georg. Saggi di estetica. Trad. de Massimo Cacciari e Lucio Perucchi. Padova: Liviana, 1970, p.VII-XLVII

_____. Note sulla dialettica del negativo nell'epoca della metropoli (saggio su Georg Simmel). Angelus Novus: quaderni quadrimestrali di critica, Padova: Marsilio Editori, n.21, dezembro 1971, p.1-54.

_____. Sul problema dell'organizzazione. Germania 1917-1921. In: LUKACS, Georg. "Kommunismus" 1920-1921. Trad. de Massimo Cacciari e Getulio Talpo. Padova: Marsilio, 1972, p.7-67.

_____.; AMENDOLAGINE, Francesco. Prefazione. Oikos: da Loos a Wittgenstein. Roma: Officina, 1975, p.7-9.

_____. Loos-Wien. In: Oikos: da Loos a Wittgenstein. Roma: Officina, 1975, p.11-61.

_____. Introduzione. In: FINK, Eugen. La filosofia di Nietzsche. 3^a ed. Padova: Marsilio, 1979, p.9-30. (1^aed 1973, 2^a ed. 1976 – rivista e ampliada).

_____. "Dialettiche" classico-romantiche. In: KEISCH, Claude (org.). Classici e romantici tedeschi in Italia: opere d'arte dei Musei della Repubblica Democratica Tedesca. Trad. de Marina Commeta. Venezia: Ala Napoleonica, 1977, p.s/p.

_____. Il problema del politico in Deleuze e Foucault (sul pensiero di 'autonomia' e di 'gioco'). In: Il dispositivo Foucault. Veneza: Cluva Libreria Editrice, 1977, p.57-69.

_____. Alcune riflessioni sul 'nuovo modello'. In: DUSO, Ana. Keynes in Italia: teoria economica e politica economica in Italia negli anni Sessanta e Settanta: contributi per un dibattito. Bari: De Donato, 1978, p.149-169.

_____. Marginalia a Dada. In: CACCIARI, Massimo; BUONFINO, Giancarlo; DAL CO, Francesco. Avanguardia Dada Weimar. Venezia: Arsenale Cooperativa, 1978, p.21-29.

_____. Walter Rathenau e il suo ambiente. In: Walter Rathenau e il suo ambiente. Com una antologia di scritti e discorsi politici 1919-1921. Bari: De Donato, 1979. p. 5-84.

_____. Di alcuni motivi in Walter Benjamin (Da "Ursprung des Trauerspiels" a "Der Autor als Produzent"). In: Critica e storia: Materiali su Benjamin. Veneza: Cluva, 1980, p.41-71.

_____. Concetto e simboli dell'eterno ritorno. In: CACCIARI, Massimo (org.). Crucialità del tempo: saggi sulla concezione nietzschiana del tempo. Napoli: Liguori, 1980, p.55-91.

_____. Il mutus liber di Hieronymus Bosch – commento ai saggi di Wilhelm Fraenger sul Giardino delle delizie e le tentazioni di sant'Antonio. In: FRAENGER, Wilhelm. Le tentazioni di sant'Antonio. 1^a ed. Trad. Enza Gini. Milano: Guanda, 1981, p.7-26.

_____. Necessità dell'Angelo. Aut aut, Milão, n.189/190, maio/agosto 1982, p.203-214.

_____. Sinisteritas. In: Il concetto di sinistra. Milano: Bompiani, 1982, p.7-19.

_____. Memoria sul Carnevale. In: RANG, Florens Christian. Psicologia storica del carnevale. Venecia: Arsenale, 1983, p.78-91.

_____. Metafisica della gioventù. In: LUKACS, Georg. Diario 1910-1911. Milano: Adelphi, 1983, p.69-134.

_____. Errante radice. Su Franz Rosenzweig. In: MASINI, Ferruccio; SCHIAVONI, Giulio (org.). Risalire il Nilo: mito, fiaba, allegira. Palermo: Sellerio, 1983, p.73-89.

_____. Il bianco e il nero. In: JABÈS, Edmond. Il libro delle interrogazioni. Trad. de Chiara Rebellato. 2^a ed. Casale Monferrato – AL: Marietti, 1985, p.VII-XII.

_____. Diritto e giustizia. Saggio sulle dimensioni teologica e mistica del moderno politico. In: PENZO, Giorgio (org.). Il potere: saggi di filosofia sociale e politica. Roma: Città Nuova, 1985, p.66-93.

_____. Interpretazione di Michelstaedter. Rivista di estetica, Torino, ano XXVI, n.22, 1986, p.21-36.

_____. Prefazione. In: Cacciari, Massimo (org). Le forme del fare. Napoli: Liguori, 1987, p.7-9.

_____. Il fare del canto. In: Cacciari, Massimo (org). Le forme del fare. Napoli: Liguori, 1987, p. 47-74.

_____. Prefazione. In: EMO, Andrea. Il Dio negativo: scritti teoretici 1925-1981. 1^a ed. Venezia: Marsilio, 1989, p.VII-XI.

_____. Frammenti su Masini. Dall'amico di Marburg. Iride: filosofia e discussione pubblica, Firenze: Ponte alle Grazie, n.6, janeiro/junho 1991, p.105-108.

_____. A Edmond Jabès: um comento. Aut aut, Milano: Graffica Sipiel, nuova serie, n.241, janeiro/fevereiro 1991, p.17-22.

_____. Prefazione. In: EMO, Andrea. Le voci delle muse: scritti sulla religione e sull'arte 1918-1981. 1^a ed. Venezia: Marsilio, 1992, p.VII-XI.

_____; BENVENUTO, Sergio. Quale futuro per le città storiche. Lettera internazionale: rivista trimestrale europea, ano 9, n.35-36, janeiro/junho 1993, p.35-37.

_____. El huesped ingrato. Trad. Jesús Perona. In: Outra mirada sobre la época. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1994, p.103-120.

_____. Introduzione. In: SPITERIS, Yannis. Palamas: la grazia e l'esperienza: Gregorio Palamas nella discussione teologica. Roma: Lipa, 1996, p.9-12.

_____. Prefazione. In: VANNINI, Marco. Mistica e filosofia. Casale Monferrato - AL: Piemme, 1996, p.9-17.

_____; FORTE, Bruno. Primo monologo filosofico: Colloquium Salutis. Primo monologo teologico: Salus Colloqui. In: FORTE, Bruno. Trinità per atei. Milano: Raffaello Cortina, 1996, p.143-159.

_____. La paradoja del extranjero. Archipiélago – cuadernos de crítica de la cultura, n.26-27, invierno de 1996, p.16-20.

_____. Ethos e techne. Prometheus: rivista internazionale di politica della scienza, Milano: Franco Angeli, n.25, 1997, p.31-33.

_____. In: ORIO, Roberta. Un luogo. Venezia: Comune di Venezia, 1997, p.s/p.

_____. Posfazione 1995 e Nota all'edizione de 1998. In: BEVILACQUA, Piero. Venezia e le acque: una metafora planetaria. 2ª ed. Roma: Donzelli, 1998, p.173-176.

_____. Un dramma complesso e cruciale. In: BETTIN, Gianfranco (org.). Petrolkimiko: le voci e le storie di un crimine di pace. Milano: Baldini & Castoldi, 1998, p.191-192.

_____. Si malum est, deus est. In: TRAINA, Alfonso (org.). L'avvocato di Dio: colloquio sul De providentia di Seneca. Bologna: Pàtron, 1999, p.9-17.

_____. Insostenibile incarnazione. Nuova corrente, Genova: Tilgher-Genova, ano XLVI, n.124, julho/dezembro 1999, p.273-278.

_____. 'Sinesterias' e fatalità. MicroMega: rivista bimestrale, Roma: Gruppo Editoriale L'Espresso, n.3, julho/agosto 2000, p.7-16.

_____. Nomi di luogo: confini. Aut aut, Milano: Graffica Sipiel, n.299-300, setembro/dezembro 2000, p.73-79.

_____. Due discorsi tedeschi. MicroMega: rivista bimestrale, Roma: Gruppo Editoriale L'Espresso, n.1, fevereiro/março 2001, p.165-173.

_____.; RUTELLI, Francesco. Opposizione dura. Senza paura. MicroMega: rivista bimestrale, Roma: Gruppo Editoriale L'Espresso, n.3, junho/setembro 2001, p.25-39.

_____. La sinistra in panne. MicroMega: rivista bimestrale, Roma: Gruppo Editoriale L'Espresso, n.4, outubro/novembro 2001, p.107-122.

_____. Digressioni su impero e tre Rome. MicroMega: rivista bimestrale, Roma: Gruppo Editoriale L'Espresso, n.5, dezembro/janeiro 2001, p.43-63.

_____. Ancora sull'idea di impero. MicroMega: rivista bimestrale, Roma: Gruppo Editoriale L'Espresso, n.4, outubro/novembro 2002, p.185-196.

_____. Filosofia della natura, oggi. MicroMega: rivista bimestrale, Roma: Gruppo Editoriale L'Espresso, n.5, novembro/dezembro 2002, p.151-161.

_____. Nota. In: BOATTO, Alberto. Casanova e Venezia. 1ª ed. Roma: Laterza, 2002, 169-170.

_____. Due passi all'inferno. Brevi note sul mito della pena. In: CURI, Umberto; PALOMBARINI, Giovanni (org.). Diritto penale minimo. Roma: Donzelli, 2002, p.243-253.

_____. Credere di non credere. In: RUGGERI, Giovanni (org.). Il centro è il confine: interviste su cristianismo e modernità. Gorle BG: Servitium, 2002, p.15-33.

_____. Il cuore oltre l'ostacolo. MicroMega: rivista bimestrale, Roma: Gruppo Editoriale L'Espresso, n.4, settembre/outubro 2003, p.71-74.

_____. Arte e terrore. MicroMega: rivista bimestrale, Roma: Gruppo Editoriale L'Espresso, n.5, novembre 2003, p.175-184.

_____. Prefazione. In: FONTANA, Toni. Hotel Palestine, Baghdad: nelle mani degli iracheni. Milano: Il Saggiatore, 2004, p.9-12.

_____. Introduzione. In: IRITANO, Massimo. Utopia del tramonto: identità e crisi della coscienza europea. Bari: Dedalo, 2004, p.7-10.

_____. Da Hegel a Duchamp. Il Pensiero: rivista di filosofia, nuova serie, ano XLIII, 2004/1, p.7-19.

Tradução brasileira

CACCIARI, Massimo; MARTINI, Carlo Maria. Diálogo sobre a solidariedade. Trad. Antonio Angonese. Bauru - SP: Edusc, 2003.

Franco Rella

Em livro

RELLA, Franco. Negazione presunta. Rivalba: Geiger, stampa 1975.

_____. Il mito dell'altro: Lacan, Deleuze, Foucault. Milano: Feltrinelli, 1978.

_____. Il silenzio e le parole: il pensiero nel tempo della crisi. Milano: Feltrinelli, 1981.

_____. Metamorfosi: immagini del pensiero. Milano: Feltrinelli, 1984.

_____. La cognizione del male: Saba e Montale. Roma: Editori Riuniti, 1985.

_____. Attraverso l'ombra. Milano: Camunia, 1986.

_____. La battaglia della verità. Milano: Feltrinelli, 1986.

_____. Bios. Porretta Terme: I quaderni del Battello Ebbro, 1996.

_____. Limina: Il pensiero e le cose. Milano: Feltrinelli, 1987.

_____. Asterischi. Milano: Feltrinelli, 1989.

_____. Bellezza e verità. Milano: Feltrinelli, 1990.

- _____. Rifrazioni. Porretta Terme: I quaderni del Battello Ebbro, 1991.
- _____. L'enigma della bellezza. Milano: Feltrinelli, 1991.
- _____. Le soglie dell'ombra: Riflessioni sul mistero. Milano: Feltrinelli, 1994.
- _____. L'ultimo uomo. Milano: Feltrinelli, 1996.
- _____. L'estetica del romanticismo. Roma: Donzelli editore, 1997.
- _____. Negli occhi di Vincent: L'io nello specchio del mondo. Milano: Feltrinelli, 1998.
- _____. Egli. Mantova: True lune, 1999.
- _____. Ai confini del corpo. Milão: Feltrinelli, 2000.
- _____. Figure del male. Milano: Feltrinelli, 2002.
- _____. Miti e figure del moderno: Letteratura, arte e filosofia. Milano: Feltrinelli, 2003.
- _____. Dall'esilio: La creazione artistica come testimonianza. Milano: Feltrinelli, 2004.
- _____. Pensare per figure: Freud, Platone, Kafka, il postumano. Roma: Fazi, 2004.
- _____. Micrologie. Terra di confini. Roma: Fazi, 2007.
- _____.; MATI, Susana. George Bataille, filósofo. Uma introdução. Milano: Mimesis, 2007.
- _____.; MATI, Susana. Nietzsche: arte e verdade. Uma introdução. Milano: Mimesis, 2008.
- _____. La responsabilità del pensiero. Il nichilismo e i soggetti. Milano: Garzanti, 2009.

Em periódico e contribuição em livro

- _____. La parte di Bataille (Introduzione all'edizione italiana). In: BATAILLE, Georges. La parte maledetta: la società di impresa militare-religiosa, il capitalismo, lo stalinismo. Preceduta da La nozione di depense. Trad Francesco Serna. Verona: Bertani, 1972, p.11-20.
- _____. Nota del traduttore. In: ESTABLET, Roger; MACHEREY, Pierre. La scienza del capitale: leggere Marx. Trad. Franco Rella. Verona: Bertani, 1975, p.133-135.
- _____. (org.). Introduzione In: La critica freudiana. Milano: Feltrinelli economica, 1977, p.9-57.

_____. (org.). Ipotesi per una descrizione di una battaglia. In: *La critica freudiana*. Milano: Feltrinelli economica, 1977, p. 193-210.

_____. Introduzione. In: *Il dispositivo Foucault*. Venezia: Cluva Libreria Editrice, 1977, p.7-22.

_____. Un'economia politica del corpo. In: *Il dispositivo Foucault*. Venezia: Cluva Libreria Editrice, 1977, p. 47-56.

_____. Otto Weininger e la vertigine Del senso. In: WEININGER, Otto. *Sesso e carattere: una ricerca di base*. Milano: Feltrinelli - Bocca, 1978, p.7-32.

_____. (Org.) Avvertenza. Critica e storia. In: *Critica e storia*. Venezia: Clava, 1980, p.7-8, 9-30.

_____. (org.) Benjamin e Blanqui. In: *Critica e storia: Materiali su Benjamin*. Venezia: Cluva, 1980, p.181-200.

_____. L'eco della foresta. In: COMOLLI, Giampiero. *La foresta intelligente*. Bologna: Capelli Editore, 1981, p.161-173.

_____. (org.) Vertigine Del moderno. In: ARAGON, Louis. *Il paesano di Parigi*. Milano: Il saggiatore, 1982, p.VII-XLVIII.

_____. Benjamin e l'avanguardia. In: BELLOI, Lucio; LOTTI, Lorenzina (org.). *Walter Benjamin. Tempo storia linguaggio*. Roma: Editori Reuniti, 1983, p.136-148.

_____. La letteratura come conoscenza. Quaderni della Fondazione San Carlo (La conoscenza letteraria), Modena, n.4, 1983, p.5-19.

_____. Prefazione. In: GIANNONE, Roberto. *Abitare la frontiera: il moderno e lo spazio dei possibili*. Venezia: Cluva, 1985, p.7-11.

_____. Asterichi d'autunno. Belfagor – rassegna di varia umanità, Firenze: Leo S. Olschki, anno XLI, n.6, 30 novembre 1986, p.706-709.

_____. Malinconia nel moderno. Aut aut, Milano, n.228, novembre/dicembre 1988, p.13-17.

_____. Il pensiero della narrazione. Belfagor – rassegna di varia umanità, Firenze: Leo S. Olschki, ano XLIII, n.1, 31 gennaio 1988, p.92-94.

_____. L'angelo e la sua ombra. Rivista di estetica, Torino: Rosenberg & Sellier, anno XXIX, n.31, 1989, p.116-134.

_____. Premessa. In: RELLA, Franco (org.) *Forme e pensiero del moderno*. Milano: Feltrinelli, 1989, p.7-11.

_____. Elogio della bellezza. In: RELLA, Franco (org.) *Forme e pensiero del moderno*. Milano: Feltrinelli, 1989, p.125-139.

_____. La luce interstiziale. In: BELLI, Gabriella; RELLA, Franco (org.). L'età del Divisionismo. Milano: Electa, 1990, 11-26.

_____. (org.). Il dissidio della bellezza. In: Belleza e verità. Milano: Feltrinelli, 1990, p.7-39.

_____. Amore e contesa. In: HÖLDERLIN, Friedrich. Edipo il tiranno. Milano: Feltrinelli, 1991, p.7-42.

_____. Postilla su Rilke e Orfeo. Aut aut, Milão, n.243-244, maio/agosto 1991, p.157-159.

_____. L'arte e il pensiero. Il pensiero dell'arte. Atque – materiali tra filosofia e psicoterapia, Bergamo: Moretti & Vitali Editori, n.5, maio 1992, p.99-110.

_____.; CECCHI, Ottavio. La verità di cercare. Aut aut, Milão, n.256, julho/agosto 1993, p.73-83.

_____. Porte sull'ombra. Atque – materiali tra filosofia e psicoterapia, Bergamo: Moretti & Vitali Editori, n.7, maio 1993, p.197-208.

_____. (org.) Prefazione. In: BAUDELAIRE, Charles. Ultimi scritti. Razzi. Il mio cuore messo a nudo. Povero Belgio. Trad. Franco Rella. Milano: Feltrinelli, 1995, p.7-22.

_____. Introduzione. In: FLAUBERT, Gustave. Bouvard e Pécuchet. Trad. de Franco Rella. Milano: Feltrinelli, 1998, p.7-16.

_____. Nota ai testi. In: FLAUBERT, Gustave. Bouvard e Pécuchet. Trad. de Franco Rella. Milano: Feltrinelli, 1998, 17-21.

_____. (org.). Il mondo come destino. In: RILKE, Rainer Maria. Verso l'estremo: lettere su Cézanne e sull'arte come destino. Bologan: Pendragon, 1999, p.7-24.

_____. (org.) Editoriale. In: Pathos: scrittura del corpo, della passione, del dolore. Bologna: Pendragon, 2000, p.7-8.

_____. (org.) Di fronte all'indicibile. In: Pathos: scrittura del corpo, della passione, del dolore. Bologna: Pendragon, 2000, p.163-175.

_____. (org.) Ad vocem: prima serie. In: Male: scritture sul male e sul dolore. Bologna: Pendragon, 2001, p.193-207.

Paolo Virno

Em libro

VIRNO, Paolo Mondanità. L'idea di "Mondo" tra esperienza sensibile e sfera pubblica. Moanifestolibri, 1994.

_____. Parole con parole. Roma: Donzelli, 1995.

_____. Il ricordo del presente. Saggio sul tempo storico. Torino: Bollati Boringhieri, 1999.

_____. Grammatica della moltitudine. Per una analisi delle forme di vita contemporanee. Soveria Mannelli – Catanzaro: Rubbettino, 2000.

_____. Esercizi di esodo: Linguaggio e azione politica. Verona: Ombre corte, 2002.

_____. Quando il verbo si fa carne: Linguaggio e natura umana. Turim: Bollati Boringhieri, 2003.

_____. Scienze sociali e «natura umana». Facoltà di linguaggio, invariante biologico, rapporti di produzione. Soveria Mannelli – Catanzaro: Rubbettino, 2003.

_____. Motto di spirito e azione innovativa. Per una logica innovativa. Turim: Bollati Boringhieri, 2005.

_____. Ambivalencia de la multitud. Entre la innovación y la negatividad. Tradução de Emilio Sadier e Diego Picotto. Buenos Aires: Tinta Limón, 2006.

Em periódico e contribuição em livro

VIRNO, Paolo. Ambivalenza del disincanto. In: Sentimenti dell'adiqua: Oportunismo paura cinismo nell'età del disincanto. Roma - Napoli: Theoria, 1990, p.13-41

_____. Cultura e produzione sul palcoscenico. In: Situazionisti. Roma: Manifestolibri, 1991, p.19-26.

_____. Cattiveria come esercizio spirituale. Iride, Bologna, ano VII, n.11, janeiro/abril 1994, p.160-163.

_____. Meditazioni sul tempo. Contro tempo (Tempi della tradizione e tempi della modernità), Bergamo: Moretti & Vitali Editori, ano II, n.2, maio 1997, p.41-52.

_____. La politicizzazione integrale: una cultura rivolta a inventare l'arte di star bene. Contro tempo (Forme dell'esperienza nella modernità), Bergamo: Moretti & Vitali Editori, ano II, n. 3/4, outubro 1997, maio 1998, p.191-199.

_____. Figure dell'utopia. Contro tempo (Forme dell'esperienza nella modernità), Bergamo: Moretti & Vitali Editori, ano III, n. 5, outubro 1998, p.42-50.

_____. Il vuoto come inattualità. Gomorra, Roma, ano II, n.4/5, maio 1999, p.51-53.

Organização e Tradução

_____. Moltitudine e individuazione. In: SIMONDON, Gilbert. L'individuazione psichica e collettiva. Tradução Paolo Virno. Roma: Derive Approdi, 2001, p.231-239.

Tradução no Brasil

VIRNO, Paolo. Virtuosismo e revolução. A idéia de 'mundo' entre a experiência sensível e a esfera pública. Tradução de Paulo Andrade Lemos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

APENDICE

Apêndice A – Arquivo das figuras

Índice de textos

Giorgio Agamben.....	01
AGAMBEN, Giorgio. José Bergamin. In: BERGAMIN, José. Decadência dell'analfabetismo. Trad. it. Lucio D'Arcangelo. Milano: Bompiani, 2000 (1972), p.7-29.....	01
_____. La "notte oscura" di Juan de la Cruz. In: CRUZ, San Juan de la. Poesie. Trad. Giorgio Agamben. Torino: Einaudi, 1974, p.V-XIII.....	03
_____. L'io, l'occhio, la voce. In: VALERY, Paul. Monsieur Teste. Trad. Libero Solaroli. Milano: Il saggiatore, 1980, p.8-24.....	05
_____. *Se. L'assoluto e l'Ereignis`. Aut aut, Milão, n.187/188, janeiro/abril 1982, p.39-58.....	07
_____. Walter Benjamin e il demonico. Felicità e redenzione storica nel pensiero di Benjamin. Aut aut, Milão, n.189/190, maio/agosto 1982, p.143-163.....	10
_____. Un importante ritrovamento di manoscritti di Walter Benjamin. Aut aut, Milão, n.189/190, maio/agosto 1982, p.4-6.....	13
_____. Pascoli e il pensiero della voce. In: PASCOLI, Giovanni. Il fanciullino. Milano: Feltrinelli, 1982, p.5-21.....	14
_____. Avvertenza. In: PASCOLI, Giovanni. Il fanciullino. Milano: Feltrinelli, 1982, p.22.....	16
_____. L'origine e l'oblio. Su Victor Segalen. Trad. de Giulio Schiavoni. In: MASINI, Ferruccio; SCHIAVONI, Giulio (org.). Risalire il Nilo: mito, fiaba, allegoria. Palermo: Sellerio, 1983, p.154-163.....	17
_____. Lingua e storia. Categorie linguistiche e categorie storiche nel pensiero di Benjamin. In: BELLOI, Lucio; LOTTI, Lorenzina (org.). Walter Benjamin. Tempo storia linguaggio. Roma: Editori Riuniti, 1983, p.65-82.....	20
_____. Aby Warburg e la scienza senza nome. Aut aut. Milão, n.199/200, janeiro/abril 1984, p.51-66.....	22
_____. L'idea di linguaggio. Aut aut, Milão, n.201, maio/junho 1984, p.67-74.....	27
_____. La cosa stessa. In: DALMASSO, Gianfranco (org.). Di-segno: la giustizia nel discorso. Milano: Jaca Book spa, 1984, p.1-12.....	30
_____. Quattro glosse a Kafka. Rivista di estetica, Torino: Rosenberg & Sellier, ano XXVI, n.22, 1986, p.37-44.....	32
_____. Bataille e il paradosso della sovranità. In: RISSET, Jacqueline. Georges Bataille: il politico e il sacro. Napoli: Liguori, 1987, p.115-119.....	35
_____. Il silenzio delle parole. In: BACHMANN, Ingeborg. In cerca di frase vere. Trad. Cinzia Romani. Bari: Gius Laterza & Figli Spa, 1989, p.V-XV.....	38
_____. Glosse in margine ai Commentari sulla società dello spettacolo. Democrazia e diritto, Roma: Editori Riuniti Riviste, ano XXX, n.3/4, maio/agosto 1990, p.81-92.....	41

_____. La comunità che viene. In: Sentimenti dell'adiqua: Oportunismo paura cinismo nell'età del disincanto. Roma - Napoli: Theoria, 1990, p.69-88.....	44
_____. Violenza e speranza nell'ultimo spettacolo. In: Situazionisti. Roma: Manifestolibri, 1991, p.11-18.....	49
_____. Kommerell, o del gesto. In: KOMMERELL, Max. Il poeta e l'indicibile: saggi di letteratura tedesca. Genova: Marietti, 1991, p.VII-XV.....	50
_____. Disappropriata maniera. Nota al testo. In: CAPRONI, Giorgio. Res ammissa.1 ^a ed. Milano: Garzanti, 1991, p.7-31.....	52
_____. Forma-di-vita. In: Politica. Napoli: Cronopio, 1993, p.105-114.....	54
_____. L'immanenza assoluta. Aut aut. Milão, n.276, novembre/dezembro 1996, p.39-57.....	55
_____. Política del exilio. Archipiélago – cuadernos de crítica de la cultura, n.26-27, invierno de 1996, p.41-52.....	59
_____. Il talismano di Furio Jesi. In: JESI, Furio. Lettura del Bateau ivre di Rimbaud. Macerata: Quodlibet, 1996, p.5-8.....	60
_____. Introduzione. In: LEVINAS, Emmanuel. Alcune riflessioni sulla filosofia dell'hitlerismo. Macerata: Quodlibet, 1996, p.7-17.....	61
_____.; CAVALLETTI, Andrea. Per un autoritratto di Furio Jesi. Cultura tedesca, Roma: Donzelli editori, ano V, n.12, dezembro de 1999, p. 9-10.....	63
_____. Sull'impossibilità di dire Io. Cultura tedesca, Roma: Donzelli editori, ano V, n.12, dezembro de 1999, p. 11-20.....	64
_____. La guerra e il domínio. Aut aut, Milão, n.293-294, setembro/dezembro 1999, p.22-23.....	66
_____. Introduzione. In: MANGANELLI, Giorgio. Contributo critico allo estudio delle dottrine politiche del '600 italiano. Macerata: Quodlibet, 1999, p.7-18.....	67
_____. Presentazione. In: BACHMANN, Ingeborg. Quel che ho visto e udito a Roma. Trad. de Kristina Pietra e Anita Raja. Macerata: Quodlibet, 2002, p.7-14.....	69
_____. Archeologia di un'archeologia. In: MELANDRI, Enzo. La linea e il circolo. Macerata: Quodlibet, 2004, p.IX-XXV.....	70
_____. Nymphae. Aut aut, Milão: Il Saggiatore, n. 321/322, maio/agosto 2004, p.53-67.....	73
Massimo Cacciari.....	78
CACCIARI, Massimo. Introduzione. In: CACCIARI, Massimo (org.).Che fare: il 69-70 classe operaia e capitale di fronte ai contratti. Padova: Marsilio, 1969, p.5-77.....	78
_____. Introduzione ai saggi estetici di Georg Simmel. In: SIMMEL, Georg. Saggi di estetica. Trad. de Massimo Cacciari e Lucio Perucchi. Padova: Liviana, 1970, p.VII-XLVII.....	80

_____. Note sulla dialettica del negativo nell'epoca della metropoli (saggio su Georg Simmel). <i>Angelus Novus: quaderni quadrimestrali di critica</i> , Padova: Marsilio Editori, n.21, dezembro 1971, p.1-54.....	83
_____. Sul problema dell'organizzazione. Germania 1917-1921. In: LUKACS, Georg. "Kommunismus" 1920-1921. Trad. de Massimo Cacciari e Getulio Talpo. Padova: Marsilio, 1972, p.7-67.....	87
_____.; AMENDOLAGINE, Francesco. Prefazione. <i>Oikos: da Loos a Wittgenstein</i> . Roma: Officina, 1975, p.7-9.....	89
_____. Loos-Wien. In: <i>Oikos: da Loos a Wittgenstein</i> . Roma: Officina, 1975, p.11-61.....	90
_____. Introduzione. In: FINK, Eugen. <i>La filosofia di Nietzsche</i> . 3ª ed. Padova: Marsilio, 1979, p.9-30. (1ªed 1973, 2ª ed. 1976 – rivista e ampliada).....	92
_____. "Dialettiche" classico-romantiche. In: KEISCH, Claude (org.). <i>Classici e romantici tedeschi in Italia: opere d'arte dei Musei della Repubblica Democratica Tedesca</i> . Trad. de Marina Commeta. Venezia: Ala Napoleonica, 1977, p.s/p. (Catálogo da Mostra).....	94
_____. Il problema del politico in Deleuze e Foucault (sul pensiero di 'autonomia' e di 'gioco'). In: <i>Il dispositivo Foucault</i> . Venezia: Cluva Libreria Editrice, 1977, p.57-69.....	95
_____. Alcune riflessioni sul 'nuovo modello'. In: DUSO, Ana. <i>Keynes in Italia: teoria economica e politica economica in Italia negli anni Sessanta e Settanta: contributi per un dibattito</i> . Bari: De Donato, 1978, p.149-169.....	97
_____. Marginalia a Dada. In: CACCIARI, Massimo; BUONFINO, Giancarlo; DAL CO, Francesco. <i>Avanguardia Dada Weimar</i> . Venezia: Arsenale Cooperativa, 1978, p.21-29.....	97
_____. Walter Rathenau e il suo ambiente. In: <i>Walter Rathenau e il suo ambiente. Com una antologia di scritti e discorsi politici 1919-1921</i> .Bari: De Donato, 1979. p. 5-84.....	99
_____. Di alcuni motivi in Walter Benjamin (Da "Ursprung des Trauerspiels" a "Der Autor als Produzent"). In: <i>Critica e storia: Materiali su Benjamin</i> . Venezia: Cluva, 1980, p.41-71.....	102
_____. Concetto e simboli dell'eterno ritorno. In:CACCIARI, Massimo (org.). <i>Crucialità del tempo: saggi sulla concezione nietzschiana del tempo</i> . Napoli: Liguori, 1980, p.55-91.....	104
_____. Il mutus liber di Hieronymus Bosch – commento ai saggi di Wilhelm Fraenger sul Giardino delle delizie e le tentazioni di sant'Antonio. In: FRAENGER, Wilhelm. <i>Le tentazioni di sant'Antonio</i> . 1ª ed. Trad. Enza Gini. Milano: Guanda, 1981, p.7-26.....	107
_____. Necessità dell'Angelo. <i>Aut aut</i> , Milão, n.189/190, maio/agosto 1982, p.203-214.....	109
_____. Sinisteritas. In: <i>Il concetto di sinistra</i> . Milano: Bompiani, 1982, p.7-19.....	111
_____. Memoria sul Carnevale. In: RANG, Florens Christian. <i>Psicologia storica del carnevale</i> . Venecia: Arsenale, 1983, p.78-91. (comentário, organização Fabrizio Desideri).....	113

_____. Metafisica della gioventù. In: LUKACS, Georg. Diario 1910-1911. Milano: Adelphi, 1983, p.69-134. (contribuição, organização Gabriella Caramore).....	115
_____. Errante radice. Su Franz Rosenzweig. In: MASINI, Ferruccio; SCHIAVONI, Giulio (org.). Risalire il Nilo: mito, fiaba, allegria. Palermo: Sellerio, 1983, p.73-89.....	120
_____. Il bianco e il nero. In: JABÈS, Edmond. Il libro delle interrogazioni. Trad. de Chiara Rebellato. 2ª ed. Casale Monferrato - AL: Marietti, 1985, p.VII-XII.....	124
_____. Diritto e giustizia. Saggio sulle dimensioni teologica e mistica del moderno politico. In: PENZO, Giorgio (org.). Il potere: saggi di filosofia sociale e politica. Roma: Città Nuova, 1985, p.66-93.....	126
_____. Interpretazione di Michelstaedter. Rivista di estetica, Torino, ano XXVI, n.22, 1986, p.21-36.....	128
_____. Prefazione. In: Cacciari, Massimo (org). Le forme del fare. Napoli: Liguori, 1987, p.7-9.....	131
_____. Il fare del canto. In: Cacciari, Massimo (org). Le forme del fare. Napoli: Liguori, 1987, p. 47-74.....	131
_____. Prefazione. In: EMO, Andrea. Il Dio negativo: scritti teoretici 1925-1981. 1ª ed. Venezia: Marsilio, 1989, p.VII-XI. [organização de Massimo Donà e Romano Gasparotti].....	133
_____. Frammenti su Masini. Dall'amico di Marburg. Iride: filosofia e discussione pubblica, Firenze: Ponte alle Grazie, n.6, janeiro/junho 1991, p.105-108.....	135
_____. A Edmond Jabès: um comentário. Aut aut, Milano: Graffica Sipiel, nuova serie, n.241, janeiro/fevereiro 1991, p.17-22.....	137
_____. Prefazione. In: EMO, Andrea. Le voci delle muse: scritti sulla religione e sull'arte 1918-1981. 1ª ed. Venezia: Marsilio, 1992, p.VII-XI.....	139
_____; BENVENUTO, Sergio. Quale futuro per le città storiche. Lettera internazionale: rivista trimestrale europea, ano 9, n.35-36, janeiro/junho 1993, p.35-37.....	140
_____. El huesped ingrato. Trad. Jesús Perona. In: Outra mirada sobre la época. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1994, p.103-120.....	142
_____. Introduzione. In: SPITERIS, Yannis. Palamas: la grazia e l'esperienza: Gregorio Palamas nella discussione teologica. Roma: Lipa, 1996, p.9-12.....	144
_____. Prefazione. In: VANNINI, Marco. Mistica e filosofia. Casale Monferrato - AL: Piemme, 1996, p.9-17.....	145
_____; FORTE, Bruno. Primo monologo filosofico: Colloquium Salutis. Primo monologo teologico: Salus Colloqui. In: FORTE, Bruno. Trinità per atei. Milano: Raffaello Cortina, 1996, p.143-159.....	147
_____. La paradoja del extranjero. Archipiélago - cuadernos de crítica de la cultura, n.26-27, invierno de 1996, p.16-20.....	150
_____. Ethos e techne. Prometheus: rivista internazionale di politica della scienza, Milano: Franco Angeli, n.25, 1997, p.31-33.....	151

_____.	In: ORIO, Roberta. Un luogo. Venezia: Comune di Venezia, 1997, p.s/p.....	152
_____.	Posfazione 1995 e Nota all'edizione de 1998. In: BEVILACQUA, Piero. Venezia e le acque: una metafora planetaria. 2 ^a ed. Roma: Donzelli, 1998, p.173-176.....	152
_____.	Un dramma complesso e cruciale. In: BETTIN, Gianfranco (org.). Petrolkimiko: le voci e le storie di un crimine di pace. Milano: Baldini & Castoldi, 1998, p.191-192...	153
_____.	Si malum est, deus est. In: TRAINA, Alfonso (org.). L'avvocato di Dio: colloquio sul De providentia di Seneca. Bologna: Pàtron, 1999, p.9-17.....	154
_____.	Insostenibile incarnazione. Nuova corrente, Genova: Tilgher-Genova, ano XLVI, n.124, julho/dezembro 1999, p.273-278.....	155
_____.	'Sinesterias' e fatalità. MicroMega: rivista bimestrale, Roma: Gruppo Editoriale L'Espresso, n.3, julho/agosto 2000, p.7-16.....	156
_____.	Nomi di luogo: confini. Aut aut, Milano: Graffica Sipiel, n.299-300, setembro/dezembro 2000, p.73-79.....	157
_____.	Due discorsi tedeschi. MicroMega: rivista bimestrale, Roma: Gruppo Editoriale L'Espresso, n.1, fevereiro/março 2001, p.165-173.....	160
_____;	RUTELLI, Francesco. Opposizione dura. Senza paura. MicroMega: rivista bimestrale, Roma: Gruppo Editoriale L'Espresso, n.3, junho/setembro 2001, p.25-39.....	161
_____.	La sinistra in panne. MicroMega: rivista bimestrale, Roma: Gruppo Editoriale L'Espresso, n.4, outubro/novembro 2001, p.107-122.....	164
_____.	Digressioni su impero e tre Rome. MicroMega: rivista bimestrale, Roma: Gruppo Editoriale L'Espresso, n.5, dezembro/janeiro 2001, p.43-63.....	165
_____.	Ancora sull'idea di impero. MicroMega: rivista bimestrale, Roma: Gruppo Editoriale L'Espresso, n.4, outubro/novembro 2002, p.185-196.....	168
_____.	Filosofia della natura, oggi. MicroMega: rivista bimestrale, Roma: Gruppo Editoriale L'Espresso, n.5, novembro/dezembro 2002, p.151-161.....	171
_____.	Nota. In: BOATTO, Alberto. Casanova e Venezia. 1 ^a ed. Roma: Laterza, 2002, 169-170.....	172
_____.	Due passi all'inferno. Brevi note sul mito della pena. In: CURI, Umberto; PALOMBARINI, Giovanni (org.). Diritto penale minimo. Roma: Donzelli, 2002, p.243-253.....	173
_____.	Credere di non credere. In: RUGGERI, Giovanni (org.). Il centro è il confine: interviste su cristianismo e modernità. Gorle BG: Servitium, 2002, p.15-33.....	174
_____.	Il cuore oltre l'ostacolo. MicroMega: rivista bimestrale, Roma: Gruppo Editoriale L'Espresso, n.4, setembro/outubro 2003, p.71-74.....	176
_____.	Arte e terrore. MicroMega: rivista bimestrale, Roma: Gruppo Editoriale L'Espresso, n.5, novembro 2003, p.175-184.....	176
_____.	Prefazione. In: FONTANA, Toni. Hotel Palestine, Baghdad: nelle mani degli iracheni. Milano: Il Saggiatore, 2004, p.9-12.....	179
_____.	Introduzione. In: IRITANO, Massimo. Utopia del tramonto: identità e crisi della	

coscienza europea. Bari: Dedalo, 2004, p.7-10.....	180
_____. Da Hegel a Duchamp. Il Pensiero: rivista di filosofia, nuova serie, ano XLIII, 2004/1, p.7-19.....	180
Franco Rella.....	185
RELLA, Franco. La parte di Bataille (Introduzione all'edizione italiana). In: BATAILLE, Georges. La parte maledetta: la società di impresa militare-religiosa, il capitalismo, lo stalinismo. Preceduta da La nozione di depense. Trad Francesco Serna. Verona: Bertani, 1972, p.11-20.....	185
_____. Nota del traduttore. In: ESTABLET, Roger; MACHEREY, Piere. La scienza del capitale: leggere Marx. Trad. Franco Rella. Verona: Bertani, 1975, p.133-135.....	187
_____. (org.). Introduzione In: La critica freudiana. Milano: Feltrinelli economica, 1977, p.9-57.....	187
_____. (org.). Ipotesi per una descrizione di una battaglia. In: La critica freudiana. Milano: Feltrinelli economica, 1977, p. 193-210.....	190
_____. Introduzione. In: Il dispositivo Foucault. Venezia: Cluva Libreria Editrice, 1977, p.7-22.....	191
_____. Un'economia politica del corpo. In: Il dispositivo Foucault. Venezia: Cluva Libreria Editrice, 1977, p. 47-56.....	193
_____. Otto Weininger e la vertigine Del senso. In: WEININGER, Otto. Sesso e carattere: una ricerca di base. Milano: Feltrinelli - Bocca, 1978, p.7-32.....	194
_____. (org.) Avvertenza. Critica e storia. In: Critica e storia. Veneza: Clava, 1980, p.7-8, 9-30.....	197
_____. (org.) Benjamin e Blanqui. In: Critica e storia: Materiali su Benjamin. Veneza: Cluva, 1980, p.181-200.....	201
_____. L'eco della foresta. In: COMOLLI, Giampiero. La foresta intelligente. Bologna: Capelli Editore, 1981, p.161-173.....	203
_____. (org.) Vertigine Del moderno. In: ARAGON. Il paesano di Parigi. Milano: Il saggiaiore, 1982, p.VII-XLVIII.....	206
_____. Benjamin e l'avanguardia. In: BELLOI, Lucio; LOTTI, Lorenzina (org.). Walter Benjamin. Tempo storia linguaggio. Roma: Editori Reuniti, 1983, p.136-148.....	211
_____. La letteratura come conoscenza. Quaderni della Fondazione San Carlo (La conoscenza letteraria), Modena, n.4, 1983, p.5-19.....	214
_____. Prefazione. In: GIANNONE, Roberto. Abitare la frontiera: il moderno e lo spazio dei possibili. Venezia: Cluva, 1985, p.7-11.....	218
_____.Asterichi d'autunno. Belfagor – rassegna di varia umanità, Firenze: Leo S. Olschki, anno XLI, n.6, 30 novembre 1986, p.706-709.....	219
_____. Malinconia nel moderno. Aut aut, Milano, n.228, novembre/dicembre 1988, p.13-17.....	220
_____. Il pensiero della narrazione. Belfagor – rassegna di varia umanità, Florenza: Leo S. Olschki, ano XLIII, n.1, 31 janeiro 1988, p.92-94.....	222

_____. L'angelo e la sua ombra. Rivista di estetica, Torino: Rosenberg & Sellier, anno XXIX, n.31, 1989, p.116-134.....	223
_____. Premessa. In: RELLA, Franco (org.) Forme e pensiero del moderno. Milano: Feltrinelli, 1989, p.7-11.....	228
_____. Elogio della bellezza. In: RELLA, Franco (org.) Forme e pensiero del moderno. Milano: Feltrinelli, 1989, p.125-139.....	230
_____. La luce interstiziale. In: BELLI, Gabriella; RELLA, Franco (org.). L'età del Divisionismo. Milano: Electa, 1990, 11-26.....	233
_____. (org.). Il dissidio della bellezza. In: Belleza e verità. Milano: Feltrinelli, 1990, p.7-39.....	239
_____. Amore e contesa. In: HÖLDERLIN, Fredrich. Edipo il tiranno. Milano: Feltrinelli, 1991, p.7-42.....	245
_____. Postilla su Rilke e Orfeo. Aut aut, Milão, n.243-244, maio/agosto 1991, p.157-159.....	248
_____. L'arte e il pensiero. Il pensiero dell'arte. Atque - materiali tra filosofia e psicoterapia, Bergamo: Moretti & Vitali Editori, n.5, maio 1992, p.99-110.....	249
_____. CECCHI, Ottavio. La verità di cercare. Aut aut, Milão, n.256, julho/agosto 1993, p.73-83.....	252
_____. Porte sull'ombra. Atque - materiali tra filosofia e psicoterapia, Bergamo: Moretti & Vitali Editori, n.7, maio 1993, p.197-208.....	255
_____. (org.) Prefazione. In: BAUDELAIRE, Charles. Ultimi scritti. Razzi. Il mio cuore messo a nudo. Povero Belgio. Trad. Franco Rella. Milano: Feltrinelli, 1995, p.7-22.....	257
_____. Introduzione. In: FLAUBERT, Gustave. Bouvard e Pécuchet. Trad. de Franco Rella. Milano: Feltrinelli, 1998, p.7-16.....	260
_____. Nota ai testi. In: FLAUBERT, Gustave. Bouvard e Pécuchet. Trad. de Franco Rella. Milano: Feltrinelli, 1998, 17-21.....	262
_____. (org.). Il mondo come destino. In: RILKE, Rainer Maria. Verso l'estremo: lettere su Cézanne e sull'arte come destino. Bologan: Pendragon, 1999, p.7-24.....	263
_____. (org.) Editoriale. In: Pathos: scrittura del corpo, della passione, del dolore. Bologna: Pendragon, 2000, p.7-8.....	266
_____. (org.) Di fronte all'indicibile. In: Pathos: scrittura del corpo, della passione, del dolore. Bologna: Pendragon, 2000, p.163-175.....	267
_____. (org.) Ad vocem: prima serie. In: Male: scritture sul male e sul dolore. Bologna: Pendragon, 2001, p.193-207.....	270
Paolo Virno.....	273
VIRNO, Paolo. Ambivalenza del disincanto. In: Sentimenti dell'adiqua: Oportunismo paura cinismo nell'età del disincanto. Roma - Napoli: Theoria, 1990, p.13-41.....	273
_____. Cultura e produzione sul palcoscenico. In: Situazionisti. Roma: Manifestolibri,	

1991, p.19-26.....	280
_____. Cattiveria come esercizio spirituale. Iride, Bologna, ano VII, n.11, janeiro/abril 1994, p.160-163.....	282
_____. Meditazioni sul tempo. Contro tempo (Tempi della tradizione e tempi della modernità), Bergamo: Moretti & Vitali Editori, ano II, n.2, maio 1997, p.41-52.....	284
_____. La politicizzazione integrale: una cultura rivolta a inventare l'arte di star bene. Contro tempo (Forme dell'esperienza nella modernità), Bergamo: Moretti & Vitali Editori, ano II, n. 3/4, outubro 1997, maio 1998, p.191-199.....	287
_____. Figure dell'utopia. Contro tempo (Forme dell'esperienza nella modernità), Bergamo: Moretti & Vitali Editori, ano III, n. 5, outubro 1998, p.42-50.....	291
_____. Il vuoto come inattualità. Gomorra, Roma, ano II, n.4/5, maio 1999. p.51-53.....	293
_____. Moltitudine e individuazione. In: SIMONDON, Gilbert. L'individuazione psichica e collettiva. Roma: Derive approdi, 2001, p.231-239.....	295

Giorgio Agamben

AGAMBEN, Giorgio. José Bergamin. In: BERGAMIN, José. *Decadencia dell'analfabetismo*. Trad. it. Lucio D'Arcangelo. Milano: Bompiani, 2000 (1972), p.7-29.¹

Troppo eretico, troppo spirituale. E non fu sufficiente il passato antifranchista, e l'esilio dalla Spagna a garantire al saggio di Bergamin, pubblicato em 1933, un editore meno marginale di Rusconi, ghetto per autori sconvolgenti quali erano, allora, Guido Ceronetti, Cristina Campo, Giacomo Noventa, Tolkien e perfino Simone Weil, poi recuperati da Adelphi e affini. Restava solo Bergamin, dimenticato per aver osato troppo punito con il silenzio perché irridimibile. (SGARBI, Vittorio. Nota. In: BERGAMIN, José. *Decadencia dell'analfabetismo*. Trad. it. Lucio D'Arcangelo. Milano: Bompiani, 2000, p.5)

1. Il critico e il fantasma

La figura di José Bergamin è di quelle che più difficilmente si prestano a una precisa collocazione critica. Poeta, saggista, autore teatrale, teologo e polemista, la sua opera sfugge però puntualmente, con una sorta di calcolata riserva e di deliberata doppiezza, a ognuna di queste determinazioni. Per comprendere questo incessante processo di autonegazione dialettica in cui sembra alla duplice eredità di cui essa è portatrice: e cioè, accanto alla grande tradizione barocca del secolo d'oro, da Fray Luis de León a Lope a Góngora e a Juan de la Cruz, alla tradizione segreta del romanticismo tedesco, che da Novalis, Schlegel e Tieck conduce fino a Nietzsche. Di questa duplice eredità, l'opera di Bergamin offre una sintesi paragonabile, per la sua acrobatica coerenza, a certi libretti e a certe prose incompiute di Hofmannsthal, o, per la saggistica, a un'opera come lo *Ursprung des Deutschen Trauerspiels* di Benjamin.² (p.9-10)

L'oggetto della critica (e anche il suo punto di coincidenza con la poesia) è infatti, per Bergamin, la "situazione critica" dell'opera, nel duplice senso di mortificazione e autotranscendimento. Questo spiega l'insistenza con cui egli torna sul concetto di limite, di "frontiera" dell'opera d'arte (*De la naturaleza y figuración fronteriza de la poesía* è il sottotitolo di una delle sue opere critiche più importante, *Beltenebros*, e *Fronteras Infernales de la Poesía* si intitola una sua raccolta di saggi del 1959) che fornisce in un certo senso l'asse del suo pensiero critico: l'opera d'arte è infatti veramente se stessa (*se ensimisma*, dice Bergamin) solo quando prende coscienza dei suoi limiti; ma il limite non è qui semplicemente ciò che la individua e separa, ma anche ciò che apre e fa segno al di là di essa; è, cioè, secondo la lucida formula di Bergamin, "generatore di trascendenza".³ (p.10-11)

Questa idea della mortificazione critica dell'opera e del duplice gioco del suo autodissolvimento e della sua resurrezione spiega parte anche, in parte, il profondo rapporto che lega Bergamin al mondo dell'allegoria teatrale barocca, e che è qualcosa di più che una semplice affinità o un felice incontro. (p.12)

Quest'aspetto "mortificatorio" del pensiero critico di Bergamin spiega anche perché, in uno studio recente (Nota 1: Florence Delay, nella sua *thèse de doctorat*, sull'opera di José Bergamin, che essa ha avuto la cortesia di comunicarmi), il suo metodo proprio abbia potuto essere definito "critica citazionale". La predilezione per la citazione come strumento critico deriva certamente in parte (come nota lo stesso studioso) dalla particolare situazione storica delle generazioni poetiche spagnole del '98 e del '27, costrette com'erano a gettare le loro basi tre o quattro secoli alle proprie spalle, per ritrovare nel secolo d'oro i prolegomeni della loro filosofia futura. [...] Estraniando a forza un frammento del passato dal suo contesto, la citazione gli perde di colpo il suo carattere di testimonianza storica, per investirlo di un potenziale di estraniamento che costituisce la sua inconfondibile forza aggressiva. L'autorità che la citazione chiama in causa si fonda così precisamente sulla distruzione dell'autorità che a un certo testo è attribuita dalla sua situazione tradizionale nella storia della cultura. Lungi dal fare appello a un'*auctoritas*, essa riconduce invece l'opera all'unica fonte atemporale cui ogni *auctoritas* deve abdicare, e, così facendo, la convoca in quella che Benjamin avrebbe definita *une citation à l'ordre du jour* nel giorno del Giudizio Universale, il cui effetto ultimo, per il lettore, ricorda quel che il grande critico tedesco osservava a proposito della propria tecnica citazionale: "Le citazioni nelle mie opere sono come rapinatori in agguato sulla strada che attaccano con le armi il passante e lo alleggeriscono delle sue convinzioni". (p.13-14)

¹ Ensaio escrito para a primeira edição do livro em italiano, em 1972, pela editora Rusconi. Nesse texto Agamben constrói Bergamin sob o signo do duplice. A dupla herança: o teatro do século de ouro espanhol e o romantismo alemão; a mortificação e o autotranscendência da "situação crítica"; o enciclopédico (analfabetismo) e o cientificismo.

² Conceitos-chave: alegoria, citação, *auctoritas*

³ Conceitos-chave: limite, fronteira.

Come le citazione, esso [l'aforisma] è una forma critica mortificatoria per eccellenza, il cui fondamento, nella prospettiva dell'escatologia cristiana, è nel paolino *ex parte cognoscimus* rispetto alla conoscenza piena dell'Ultimo Giorno. In questo senso, per la relazione istantanea che istituisce fra la parte e il tutto, fra l'incompiuto e il compiuto, l'aforisma bergaminiano ricorda quelle "idee-fantasma" di cui la morte, evocata da Victor Hugo in una delle sedute spiritiche intorno alla tavola parlante a Jersey, dice: "Elles sont transparentes et l'on voit Dieu à travers". Bergamin ama definire se stesso come un fantasma. Per comprendere che cosa questa definizione voglia significare, essa va messa in relazione con le parole che, nella stessa seduta cui abbiamo accennato poco sopra, la morte detta alla mano medianica: "Tout grand esprit", dice la morte, "fait dans sa vie deux oeuvres: son oeuvre de vivant et son oeuvre de fantôme", e aggiunge perentoriamente: "Fais vivant ton oeuvre de fantôme". Le precedenti considerazioni dovrebbe aver chiarito perché e in che misura sia possibile affermare che Bergamin ha obbedito a questo precetto e ha fatto della fantasmagoria il suo metodo proprio e il suo personale criterio soteriologico.⁴ (p.15-16)

2. Il dandy e il mistagogo

Il costante riferimento al mondo dell'allegoria barocca, intesa come forma in cui l'involucro è essenziale, spiega anche il posto che, nel pensiero di Bergamin, occupano concetti come *maschera*, *vestito*, *superficie*. Quel che qui egli sembra avere di mira è un risposta al problema critico essenziale che Nietzsche aveva posto nel suo progettato *Philosophenbuch*: com'è possibile l'arte in quanto menzogna? In questo senso, tutta una parte importante dell'opera di Bergamin può essere definita come uno svolgimento in una prospettiva cristiana di quella *Gaia Scienza* che insegnava appunto a onorare il pudore col quale la natura dissimula i suoi segreti e ad arrestarsi "alla superficie, all'increspatura, alla scorza". [...] Portando alle estreme conseguenze quel che Wilde scriveva a proposito del teatro shakespeariano in *The truth of the Masks*, Bergamin non solo afferma esplicitamente che "è l'abito che fa il monaco", ma parla addirittura di una "generazione drammatica dell'uomo attraverso il costume" e interpreta tutto il teatro barocco spagnolo come "speculazione (nel senso etimologico di rispecchiamento) del tempo e del costume".⁵ (p.16-18)

L'insistenza con cui un pensatore religioso come Bergamin torna sul concetto di veste e di apparenza, dovrebbe farci riflettere prima di lasciar cadere come *boutades* irrilevanti le annotazioni in cui Baudelaire considera esplicitamente il dandismo "come una specie di religione" o la meticola *pietas* che nei suoi *memoranda* uno scrittore cattolico come Barbey d'Aurevilly sembra riservare occupazioni della *toilette* [...]. Il dandy è colui che vive fino alle estreme conseguenze il carattere sacrale della veste: fino al punto da confondersi con essa, da farsi pura apparenza egli stesso: per lui, come per Wilde, "the truth of metaphysics is the truth of the masks". Bergamin si sofferma più volte sulla "frivolezza" considerata come "qualità angelica", "capacità di estenuarsi e valore", o come quando contrappone con lucida intuizione la frivolezza per disperazione di Nietzsche alla disperazione per frivolezza di Wilde.⁶ (p.19-20)

3. L'emblematista e il demonologo

La saldatura delle diverse linee di forza del suo pensiero in un'unica chiave di volta è operata da Bergamin attraverso una geniale ricostruzione ermeneutica dell'*agudeza* barocca, paragonabile soltanto, per il rigore e la profondità, alla resurrezione benjaminiana del *Trauerspiel* barocco tedesco.⁷ (p.21-22)

La ricerca di Bergamin prende le mosse da una reinterpretazione critica dell'universo barocco quale si presenta nella metafora e nell'*agudeza* gongorina. Ancora una volta è Nietzsche che si ricollega questa ricerca, al Nietzsche del *Philosophenbuch* (di cui si comincia solo oggi a misurare l'importanza in una prospettiva semiologica), che aveva visto nella metafora non un fatto che si aggiunge di tanto in tanto alla parola, ma l'essenza stessa del linguaggio umano, e aveva concepito la verità come "una moltitudine in movimento di metafore, di metonimie, di antropomorfismi".⁸ (p.23-24)

Con una felice intuizione critica, Bergamin riporta questo aspetto dell'*agudeza* al concetto di *Offenheit*, di "apertura", con cui Heidegger caratterizza lo svelamento dell'opera d'arte, che fa apparire e mantiene le cose nella verità dell'essere. Questa stazione *ek-statica* nell'aperto spiega anche il carattere di "intemporalità" che Machado rimproverava alla poesia barocca.⁹ (p.25-26)

⁴ Conceitos-chave: aforisma, fantasmagoria

⁵ Conceitos-chave: alegoria, máscara, dandismo

⁶ Conceitos-chave: veste, aparência.

⁷ Conceitos-chave: analfabetismo, cientificismo, angeologia

⁸ Conceitos-chave: metáfora, moltitudine.

⁹ Autores e conceito-chave: aberto, Heidegger.

“Un popolo si conosce quando si verifica attraverso il teatro; quando si teatralizza” e, inversamente, “un teatro si verifica quando si definisce conoscendosi attraverso la sua popolarità: quando si popolarizza”.

A questa conoscenza “teatrale”, Bergamin oppone la conoscenza come “ordine alfabetico internazionale della cultura, che nacque con gli enciclopedisti ed è una specie di anticipazione mortale dell’Inferno”. I due saggi che, accanto agli aforismi, si presentano qui al lettore italiano, appartengono infatti al Bergamin catalogatore instancabile dei dèmoni del nostro tempo (in questo caso, una malintesa concezione della cultura come alfabetizzazione universale contrapposta alla poesia, che è sempre analfabetismo integrale, e quella “superstizione del certo” che è lo scientismo).¹⁰ (p.26-27)

Con l’acuta coscienza della condizione umana che sta a fondamento della sua sensibilissima coscienza storica, Bergamin rifiuta la nozione tradizionale di colpa per tornare a una forma di coscienza del male che ricorda quella della tragedia greca (il “colpevole-innocente” di cui parla Hegel): l’uomo – egli dice – pur essendo innocente è necessariamente nel male, e questo è il fondamento e, insieme, la particolarità della sua situazione nella storia. La letteratura testimonia di questa eredità d’ombra della storia umana, in lotta contro i propri dèmoni e i propri angeli, per i suoi incerti dèi e dietro i suoi incerti fantasmi.¹¹ (p.28-29)

AGAMBEN, Giorgio. La “notte oscura” di Juan de la Cruz. In: CRUZ, San Juan de la. Poesie. Trad. Giorgio Agamben. Torino: Einaudi, 1974, p.V-XIII. ¹²

Il primo problema che queste poesie pongono al loro lettore è che esse si collocano come “figure e similitudini stravaganti”(Nota 1: Prologo a *Cántico espiritual*.) nel contesto di un’esperienza mistica. Questa esperienza è indicata dall’autore con le parole *notte oscura e teologia mistica*. Più volte, nelle sue opere, san Juan spiega che cosa queste espressioni vogliano significare. “La contemplazione attraverso la quale si legge *Subida del Monte Carmelo* – l’intelletto ha la più alta conoscenza di Dio, si chiama teologia mistica, cioè sapienza segreta di Dio, perché essa è nascosta all’intelletto stesso che la riceve.”¹³ (p.V)

Nel resoconto di san Juan, cioè, quella “conoscenza sperimentale di Dio”, in cui consisterebbe, secondo l’opinione comune, lo stato mistico, non soltanto non si presenta come un’illuminazione, ma non è nemmeno, in senso proprio, un conoscere. Ciò di cui in esso si fa l’esperienza non è appropriazione o *habitus*, ma spossamento e alienazione; non fulgore, ma offuscamento; non un avanzare in chiarezza e ricchezza, ma uno sprofondare e un incagliarsi in cecità e buio. (Nota 3: La nozione di “notte oscura” in san Juan può essere messa in rapporto con l’idea di “non-lettura” in Simone Weil. Nei *Cahiers* della Weil il nome di san Juan compare per la prima volta proprio in margine a un passo in cui si accenna a questa idea e, più tardi, “lettura” e “notte oscura” sono giustapposti come contrari. Poiché il mondo è paragonabile a un testo a diversi livelli di significato, la condizione di ciascun uomo corrisponde in ogni istante al suo livello di lettura, all’incessante e quasi inconsapevole lavoro di interpretazione del proprio rapporto fisico col mondo. La “non -lettura” è la sospensione di questa prospettiva esistenziale, l’accettazione dell’opacità del testo come tale.)¹⁴ (p.V-VI)

[...] i simboli di cui talora si servono i mistici non appaiono come cifre di una scienza segreta, ma piuttosto come mimesi dell’opacità, la cui lettura propria consiste nel comprendere che di essi non vi è alcuna lettura possibile; e questo vale tanto, per quel che ci è dato saperne, per i semplici oggetti che compaiono nelle iniziazioni misteriche dell’antichità quanto per gli emblemi e le incongrue metafore alchemiche, per l’ambiguo spessore materico dei rituali e delle immagini gnostiche come per i tropi poetici in cui san Juan cerca di fissare le sue stazioni nella notte oscura. I simboli, secondo la giusta espressione di Bachofen, “riposano in se stessi”, saturi e colmi di nulla, e non rimandano ad alcuna nascosta. (Nota 1: A proposito di questa frase di Bachofen e sul il simbolo in generale, si vedano le acute osservazioni di F. JESI, *Simbolo e silenzio* (ora raccolto in *Letteratura e mito*, Torino, 1968)¹⁵

¹⁰ Palavra-chave: teatro

¹¹ Autores e conceitos-chave: culpa, mal, Hegel.

¹² Giorgio Agamben, além de escrever o prefácio, traduz as *Poesias* de San Juan.

¹³ Conceitos-chave: poesia, noite, mística

¹⁴ A relação entre Simone Weil e San Juan marca momentos do trabalho de Agamben. Anos antes, em 1965, Agamben defende, na universidade de Roma, a tese sobre o pensamento político de Simone Weil. Dez anos mais tarde, entre 1974 e 1975, momento também em que escreve este texto, trabalha com F. Yates, estudioso do ocultismo, no Instituto Warburg, de Londres sobre a relação entre linguagem e visões do conceito medieval de melancolia, trabalho que resulta em *Stanze: La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, publicado em 1977.

¹⁵ Conceitos-chave: mística, tropos.

Em 1973, Furio Jesi publica *O mito*. Livro no qual se pergunta como será possível atingir o “mito através da ciência e da filosofia, se a investigação tem de ficar limitada à história e encontra sempre detrás de uma mitologia, uma nova mitologia?” Este livro e tantos outros do estudioso do mito, principalmente da cultura alemã, são referenciados por Agamben, que parece ver em Jesi uma compreensão da leitura entre filosofia e história.

Il paradosso della teologia mistica è appunto questo: che, in quanto è opacità e spossessamento integrale, l'esperienza finale che essa implica è quella, puramente negativa, di una presenza che non si distingue in nulla da un'assenza; in senso proprio, essa non è anzi una *teologia* (una scienza di Dio), ma una *teo-alogia*, che approda a un'inconoscibilità ultima, o, almeno, a un conoscere soltanto per opacamento e negazione, a un'appropriazione il cui oggetto è l'Inappropriabile stesso, e che non è, perciò, sostanziabile in un *habitus* dottrinale positivo, ma soltanto metaforizzabile e alludibile per assimori, catacresi a altre "figure e similitudini stravaganti". (Nota 2: Bataille, nella sua *Somme athéologique*, in cui cerca di spingere fino al limite estremo l'esperienza del negativo accenna più volte al suo debito verso san Juan, che non è semplicemente terminologico (la *nudité souveraine* e la *suma desnudez* di san Juan, il *non-savoir* e il *saber*). La differenza che egli pone fra la sua *expérience intérieure* e quella della mistica (e della poesia) è che la negatività mistica è ancora legata, in qualche modo, a un'appropriazione (così come la poesia, secondo Bataille, cerca in fondo di sostituire lo spossessamento alle cose possedute), mentre egli persegue una negatività assoluta, senza catarsi né *Aufhebung*, riconosciuta "come tale" e "senza impiego". In un certo senso, nei tre volumi che compongono la sua *Somma*, Bataille non fa che portare alle ultime conseguenze il metodo della notte oscura ("J'ai suivi sa méthode de dessèchement jusqu'au bout", egli scrive a proposito di san Juan), recidendo ogni rapporto con una teologia positiva e con la nozione stessa di Dio ("Je tiens l'appréhension de Dieu, fût-il sans forme et sans mode, comme un arrêt dans le mouvement qui nous porte à l'appréhension plus obscure de l'inconnu"). Così nel tentativo di accedere a questo assoluto ottennebramento, egli fu condotto a includere nella sua esperienza interiore anche l'opacità del male (in particolare, l'eccesso sessuale) che san Juan menziona esplicitamente come potenza offuscatrice (*Subida del Monte Carmelo*, I, 8) ma non considera come possibile *gradus* dell'esperienza mistica. In questa prospettiva, san Juan può essere considerato come uno dei primi scopritori di quella potenza del negativo che Hegel¹⁶, più di due secoli dopo, doveva porre al centro della sua dialettica celebrandone "il potere magico" e "la serietà e la pazienza", e segnando così al pensiero una via di cui stiamo ora percorrendo le ultime e più oscure propaggini.)¹⁷ (p.VI-VII)

La "notte oscura" di san Juan non è però soltanto una metafora, ma anche un *camino*, un itinerario che, nel suo *gradus*, delinea, sia pure in negativo, una dottrina delle potenze dell'anima e una completa e articolata psicologica. Come tale, essa ha due parti: la prima corrisponde alla sfera sensitiva (notte dei sensi) ed è una privazione e mortificazione di tutti gli appetiti che nascono dai cinque sensi, ognuno dei quali deve essere oscurato nella sua potenza specifica per restituire all'anima la sua nudità originale. Quanto alla seconda parte di questo itinerario nell'ombra, la notte dello spirito, san Juan vi riprende l'elencazione agostiniana delle tre potenze dell'anima (che sant'Agostino considerava nel *De Trinitate* come un riflesso della Trinità divina nell'uomo): *intellectus*, *memoria*, *voluntas*. A ognuna di queste "potenze" corrisponde, per san Juan, una virtù teologale: la fede all'intelletto, la speranza alla memoria, la carità alla volontà. Ma, con un audace rovesciamento della teologia positiva, le virtù teologali sono intese da san Juan come potenze di offuscamento e di negazione, e non come strumenti di edificazione: "Le tre virtù teologali producono tutte il vuoto nelle potenze dell'anima: la fede causa vuoto e oscurità nell'intelletto; la speranza, nella memoria, il vuoto di ogni possesso; la carità, nella volontà, vuoto e nudità di ogni affetto e godimento" (*Subida del Monte Carmelo*, II, 6). Esponendosi all'azione di queste virtù nullificanti, ciascuna delle potenze dell'anima realizza così quello spossessamento integrale dalle sue "proprietà" (le apprensioni per l'intelletto; i ricordi per la memoria; le passioni o affezioni per la volontà) in cui consiste l'esperienza della notte oscura.¹⁸ (Nota 1: Uno schema permetterà di chiarire le articolazioni o gradi di questo progressivo desnudamento fino all'alienazione suprema qual è esposto in *Subida del Monte Carmelo*:

	notte dell'udito
	notte della vista
	notte dell'olfatto
dei sensi	notte del gusto
	notte del tatto

NOTTE

¹⁶ É a partir da orientação de Heidegger que Agamben se dedica à leitura de Hegel. Entre 1966 e 1968, Agamben assiste na França aos seminários de Martin Heidegger sobre Heráclito e Hegel. Conforme relato do próprio Agamben, estes seminários ocorriam na região de Provence. O primeiro teve duração de um mês no ano de 1966. Eram cinco os participantes, dentre os quais: Jean Beaufret e René Chant, mais dois alunos de Beaufret e ele, que durante aquele período ficavam hospedados num hotel numa convivência cotidiana. O segundo acontece no ano de 1968, no mesmo lugar, e no mesmo formato, porém com um número maior de participantes, 12.

¹⁷ Conceitos-chave: teologia, teo-alogia, mística, potência.

Esclarece a dívida de Bataille com San Juan. Nesse sentido, Agamben parece colocar Bataille, enquanto meio, enquanto "através", nunca enquanto o objeto principal, o foco, etc.

¹⁸ Conceitos-chave: metáfora, sentido, espírito.

Quando Agamben descreve a poesia de San Juan a partir das duas esferas, a dos sentidos e a do espírito, ao mesmo tempo em que esclarece o método de leitura, confirma o ofuscamento, o obscuro que ele propõe enquanto montagem de sentido à poesia de San Juan. Ou seja, Agamben cruza a organização cartesiana que ele tem de montagem da leitura, com uma dissolução dos sentidos do texto, a partir de figuras, como a da noite.

OSCURA

intelletto / virtù teologale: fede
 dello spirito memoria / virtù teologale: speranza
 volontà / virtù teologale: carità (p.VIII-IX)

Una tale fiducia nel linguaggio “ingenuo”, il poeta moderno non può ritrovare, salvo eccezioni, che in malafede. L’alternativa che si presentava perciò al traduttore che avesse veramente inteso dare un equivalente moderno dell’esperienza di san Juan, era o la parodia del testo o la sua riduzione a meceria. Si è preferito, per ovvie ragioni, limitarsi a offrire niente più che un ausilio di lettura a fronte del testo in cui, forse prima volta così esplicitamente, l’esperienza della poesia si saldava, sia pure soltanto come “figura e similitudine stravagente”, a quella sovrana nudità teopatica nella notte nuziale e trasfiguratrice. (p. XIII)

AGAMBEN, Giorgio. L’io, l’occhio, la voce. In: VALERY, Paul. Monsieur Teste. Trad. Libero Solaroli. Milano: Il saggiatore, 1980, p.8-24.¹⁹

L’io e l’occhio, I

La figura riprodotta qui a fronte si trova nel cap. V della *Diottrica*, che porta il titolo *Delle immagini che si formano sul fondo dell’occhio*. Descartes se ne serve per illustrare il seguente esperimento:

“Se, prendendo l’occhio di un uomo appena morto” egli scrive “o, in mancanza, quello di un bue o di qualche altro animale di grossa taglia, voi tagliare con destrezza verso il fondo le tre pelli che lo ricoprono, in modo che una gran parte dell’umore che vi si trova rimanga allo scoperto, senza però che alcuna parte di esso si versi fuori; poi, avendolo ricoperto di un qualche corpo bianco, che sia così trasparente che la luce possa passarvi attraverso, come, ad esempio, un pezzo di carta o un guscio d’uovo RST, voi metterete quest’occhio nel vano di una finestra appositamente aperta, come Z, in modo che esso abbia la parte anteriore, BCD, rivolta verso il luogo in cui si trovano diversi oggetti, VXY, illuminati dal sole, e la parte posteriore, in cui si trova il corpo bianco RST, rivolta verso l’interno della camera P voi vi troverete e in cui non deve penetrare altra luce che quella che potrà filtrare attraverso l’occhio, tutte le parti del quale, da C fino a S, sono, come sapete, trasparenti. Fatto ciò, se guarderete il corpo bianco RST, vi vedrete, forse non senza ammirazione e piacere, una pittura che rappresenterà molto ingenuamente in prospettiva tutti gli oggetti che saranno all’esterno...” (Nota 1: DESCARTES, *Oeuvres*, a cura di Adam e Tannery, vol. VI, pag.115.) (p.9-10)

Ciò che Descartes vuole provare con questo esperimento è una teoria della visione secondo la quale ogni atto di visione è, in realtà, un giudizio intellettuale del soggetto pensante; non visione concreta, quindi, ma un *ego cogito me videre*, un “io penso di vedere”, una riflessione dell’Io a partire dai segni sensibili dipinti sul fondo dell’occhio.²⁰ (p.10)

Attraverso lo sdoppiamento ironico che l’immagine mette in opera, l’occhio guardante diventa occhio guardato e la visione si trasforma in un *vedersi vedere*, in una *rappresentazione* nel senso filosofico, ma anche nel senso *teatrale* del termine.²¹(p.10-11)

L’Io, e l’occhio, 2

Nelle *Osservazioni filosofiche*, Wittgenstein propone un esperimento che ricorda, forse non casualmente, quello della *Diottrica* di Descartes:

“Supponiamo” egli scrive “che il mio globo oculare sia fissato dietro una finestra in modo che io veda maggior parte delle cose attraverso questa. Allora la finestra potrebbe assumere il ruolo di una parte del mio corpo. Quel che è vicino alla finestra è vicino a me. (Assumo di avere, anche con un occhio solo, una visione tridimensionale). Assumo inoltre di essere in condizione di vedere il mio globo oculare in uno specchio e di distinguere – eventualmente appesi fuori agli alberi – globi oculari simili. A questo punto come posso riconoscere o pervenire all’ipotesi di vedere il mondo attraverso la pupilla del mio globo oculare? Non essenzialmente in altro modo, se non in base al fatto che vedo il mondo attraverso la finestra o caso mai da un uno spiraglio aperto in una tavola, subito dietro la quale se ne stia il mio occhio...”

Anzi, se il mio occhio se ne stesse isolato all’estremo di un ramo, mi si potrebbe rendere ben chiara la sua condizione, avvicinandogli sempre più un anello, fino a che non vedessi tutto quanto attraverso questo. Anzi, si potrebbe anche accostare all’occhio l’antico intorno – archi sopraccigliari, naso, ecc. – e io saprei dove ogni cosa andrebbe messa.

¹⁹ Introdução à edição italiana de *Monsieur Teste*, de Paul Valéry. Para construir a imagem de senhor *Teste*, Agamben parte do experimento descrito por Descartes, na *Diottrica* – cuja imagem está reproduzida no início do texto, em seguida, compara-o com a descrição de Wittgenstein em *Osservazioni filosofiche*. Este texto foi republicado em 2005, na coletânea de textos *La potenza del pensiero*. Organizado por Giorgio Agamben, o volume contém conferências e ensaios do autor produzidos a partir da década de 80. Das três divisões da coletânea (I. Linguaggio, II. Storia, III. Potenza), “L’io, l’occhio, la voce” faz parte da primeira, “Linguaggio”.

²⁰ Conceitos-chave: experimento, visão.

²¹ Conceitos-chave: imagem, representação.

Ora, però, tutto questo vuol dire che il quadro visivo contiene dopo tutto o pressupone essenzialmente un soggetto? O non è vero piuttosto che da quei tentativi ottengo solo degli schiarimenti di natura puramente geometrica? Vale a dire schiarimenti che continuano a riguardare soltanto l'oggetto." (Nota 4: L. WITTGENSTEIN, *Osservazioni filosofiche*, trad. It. Torino 1976, pag. 57.) (p.11-12)

Confrontiamo questo ipotetico esperimento con quello della *Diottrica*. Anche qui vi è un occhio strappato dalla sua orbita e fissato in un luogo estraneo, anche qui ciò che è in questione è il soggetto del vedere. E, tuttavia, la feroce enucleazione dell'occhio non fonda qui alcun soggetto della visione, non vi è alcun uomo barbuto che viene a appropriarsi delle immagini che una ingenua prospettiva disegna sul fondo dell'occhio. Quand'anche l'occhio potesse osservare se stesso in uno specchio e vedesse, appesi agli alberi in un paesaggio d'incubo, altri globi oculari, nulla, in ciò che è visto, presupporrebbe l'esistenza di un Io come fondamento della visione.²² (p.12)

Se l'uomo barbuto della *Diottrica*, nella sua camera oscura, è uno dei poli dell'esperienza che ha nome Teste, l'Io puntuale e svanente di Wittgenstein, limite e non parte del mondo, ne è l'altro polo. Teste si muove fra una scena teatrale e un limite invisibile, fra ciò che si può solo vedere e ciò che non si può vedere in nessun caso. (p.13)

Il Teatro del signor Teste

L'operazione di Valéry è, però, ben più che una semplice ripresa dell'esperienza cartesiana del *cogito*. La ripresa che egli attua è, infatti, nello stesso tempo, una decostruzione, in virtù della quale ciò che era un principio e un fondamento, diventa una finzione teatrale e un limite impossibile. Più volte Valéry insiste sull'aspetto funzionale e operativo del suo "ego" contro ogni rischio di sostanzializzazione. Ciò che egli cerca – leggiamo in un passo che documenta la nascita stessa del sistema di Valéry – è "spingere all'estremo la funzione dell'io, e non la sua personalizzazione"; (Nota 8: P. Valéry, *Cahiers*, Pléiade, Paris 1973, vol. I, pag. 847) e, ancora nel 1941, ritornando, quattro anni prima della morte, su Teste, egli ne identifica il senso, puramente funzionale, nella domanda: "que peut un homme?" (Nota 9: *Op. cit.*, 196)

È allora evidente che il suo "ego" – a differenza da quello di Descartes, che si è "lasciato incantare dallo sguardo di Medusa del verbo Essere"²³ (Nota 10: *Op. cit.*, pag.610) non può aprire alcun varco sull'essere. Al "penso, dunque sono" cartesiano, la testa oracolare che Valéry situa nell'isola immaginaria di Xiphos (che potrebbe ben essere la patria di Teste) oppone il suo: "io non sono; io penso". (Nota 11: P. Valéry, *Ouvres*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1960, vol.II, pag. 439)²⁴ (p.13-14)

L'Io e l'occhio, 3

L'idea di presenza (presenza dell'anima a se stessa e delle cose reali all'anima) che governa la metafisica occidentale e il suo sapere, si fonda sulla possibilità di una *presenza allo sguardo* (l'occhio che vede se stesso immediatamente in uno specchio: è su questa possibilità che si sofferma il mondo antico) o su quella di una *presenza alla coscienza* (la possibilità del discorso di far riferimento immediatamente, attraverso il pronome io, alla voce del locutore che lo pronuncia). (p.15)²⁵

L'Io e la voce, I

Una volta teatralmente dissolta l'implicazione immediata fra l'io e l'occhio e la fondazione del soggetto come unità di vedente e veduto nell'esperienza dello specchio, restava tuttavia l'altro principio in cui la metafisica occidentale aveva cercato la consistenza del soggetto: la sua presenza immediata nell'esperienza del discorso attraverso gli indicatori dell'enunciazione e, innanzitutto, il pronome *io*. Valéry è stato così affascinato dal pronome *io*, che si può dire che tutta la sua opera (in primo luogo, *Il signor Teste*) non sia altro che una riflessione su *io* e una lotta con *io*.²⁶ (p.17)

In questo modo, fin dagli esordi della sua meditazione sul pronome, Valéry ha già identificato con chiarezza quei caratteri che molti anni dopo Benveniste²⁷ fisserà nei suoi studi sulla *Natura dei pronomi e sulla Soggettività nel linguaggio*: la realtà puramente linguistica del soggetto e il suo definirsi esclusivamente rispetto a un'istanza di discorso [...] (p.18)

Come il soggetto metafisico di Wittgenstein, l'Io di Valéry è un puro limite insostanziale; ma, a differenza di quello (di cui il *Tractatus* dice che "non si può dire, ma mostra sé"), esso si può solo *dire* e mai *mostrare*.

²² Conceitos-chave: sujeito, objeto, visão.

²³ O olhar da medusa também da testemunha em *O que resta de Auschwitz*.

²⁴ Conceitos-chave: teatro, eu, olhar da medusa.

²⁵ Conceitos-chave: se, eu.

Até esse momento, o texto se detém sobre o olho, o olhar, teoria da visão, experiência da visão, enquanto ver-se, ou ainda, o que vê e é visto por ele mesmo, para chegar ao falar-se, no momento seguinte do texto.

²⁶ Conceitos-chave: discurso, eu.

²⁷ Benveniste é, talvez, para Agamben a referência para a lingüística moderna e a teoria da linguagem. Ver, por exemplo, *Infância e história* e *A linguagem e a morte*.

Si capisce perché, a questo punto, il problema diventi allora per Valéry quello di “sopprimere l’Io”, di “liberarsi da questa parola”. (Nota 24: Cfr. N. Celeyrette-Pietri, *Le jeu du je*, in *Paul Valéry contemporain*, Paris, 1974, pag. 16-18) Data la natura puramente linguistica e teatrale di questo limite, è possibile scavalcarlo? È possibile, cioè, per l’uomo parlante, raggiungere qualcosa al di là di “colui che dice io”? (p.19)

L’Io e la voce, 2

Queste domande ci conducono nel cuore del problema poetico di Valéry. È noto come egli abbia sempre teso a minimizzare la sua opera poetica, giungendo a manifestare una vera e propria diffidenza per la poesia. E, tuttavia, fino a poche settimane prima della morte, egli non ha cessato di misurarsi con essa. In realtà è nella poesia che si situa l’*experimentum crucis* di Valéry, perché è nella poesia che deve necessariamente giocarsi ogni tentativo di abolire e scavalcare l’Io. (p.19-20)

Se la voce della poesia è la voce di nessuno, non vi è alcuna possibilità di trovare un punto in cui l’Io o il corpo diano immediatamente accesso ad essa. E, tuttavia, vi è un luogo – un luogo che costituisce forse l’esperienza più intima di Valéry – in cui sembra che l’Io riesca veramente a scavalcare se stesso per raggiungere, oltre il linguaggio, “l’oscura sostanza che noi siamo senza saperlo”.²⁸ (p.21-22)

Come il soggetto della visione (l’uomo barbuto della *Diotrica*) non può unirsi all’occhio di carne e sangue e, per poter semplicemente piangere, per raggiungere nel pianto il proprio centro indicibile, dovrebbe cessare di *vedersi* piangere e spezzare lo specchio (cioè, abolire se stesso), così il soggetto del linguaggio non può – risalendo lungo la “corda” della voce – toccare le sorgenti del pianto. Solo morendo l’Io potrebbe aprire un varco oltre se stesso; ma questo è proprio ciò che l’Io non può fare, perché la coscienza – questa purissima finzione teatrale – non può morire, ma solo ripetersi all’infinito.²⁹ (Nota 27: P. Valéry, *Oeuvres*, cit., vol. I, pag.1218)

Diventa a questo punto comprensibile perché Valéry, eludendo le richieste dei critici abbia preferito lasciare nel vago la morte di Teste. (Nota 28: cfr. la lettera a E. Jaloux, in *Oeuvres*, cit., vol.II, pag.1394) In quanto, come allegoria della coscienza, egli è un puro limite, un “muro” e, insieme, uno “specchio”, Teste è, oltre che un eterno osservatore, anche un eterno “agonizzante”, (Nota 29: *Op. cit.*, 74) cui resta, però, vietata l’esperienza della morte. Fino all’ultimo la morte è per lui soltanto una “tentazione”, “una cosa inimmaginabile che s’introduce nello spirito di volta in volta sotto la forma del desiderio e dell’orrore” (Nota 30: *Op. cit.*, 75). Ma ciò che sta al di là di questo desiderio e di questo orrore, nessuna voce può dirlo. La scommessa di Valéry resta senza risposta.³⁰ (p.23-24)

AGAMBEN, Giorgio. *Se. L’assoluto e l’Ereignis. Aut aut, Milão, n.187/188, janeiro/abril 1982, p.39-58.³¹

I. Il tema, che guida le riflessioni che seguono, è quello del riflessivo indoeuropeo *se (*swe). Il pensiero si orienta, cioè, qui, innanzitutto attraverso un’interrogazione della sfera di significato di questo tema. La sua pertinenza alla problematica filosofica è così poco in questione, che esso determina, anzi, proprio il problema filosofico fondamentale: quello dell’Assoluto. Il verbo *salvo*, da cui deriva il participio *assoluto*, si lascia, infatti, analizzare in *se-luo* e indica l’operazione di sciogliere, di liberare (*luo*) che conduce (o riconduce) qualcosa al proprio *se.³² (p.39)

II. Il gruppo del riflessivo *se (gr. *he*, lat. *se*, skr. *sva-*) indica, nelle lingue indoeuropee, ciò che è proprio (cfr. lat. *suus*) e esiste in modo autonomo, tanto nel senso di ciò che è proprio di un gruppo, come nel lat. *suesco*, *consuetudo*, *sodalis*, nel gr. *ethos*(e *ethos*), “costume, abitudine, dimora abituale”, skr. *svadhá*, “carattere, abitudine”, got. *Sidus* (cfr. ted. *Sitte*), “costume”, quanto in quello di

²⁸ Conceitos-chave: *Experimentum crucis*, *obscurum*.

Novamente a figura do obscuro, a mesma que parece ser a chave interpretativa para as poesias de *San Juan*.

²⁹ Figuras-chave: espelho, morte, eterno retorno.

Lembrar o eterno retorno nietzschiano.

³⁰ Palavra-chave: silêncio.

³¹ O número duplo da revista *Aut aut*, abre com uma tradução do texto “do último Heidegger”, “Identidade e diferença”, seguida pelo texto de Agamben e um outro de Massimo di Carolis, “Destino e gramática. Il rapporto fra il linguaggio e la morte nel pensiero di Heidegger”, que nasceu, como diz Carolis, “in stretta comunità di pensiero, da um seminário com G. Agamben e um pequeno grupo de amici su *Il linguaggio e la morte*, Che si è svolto a Roma dall’inverso 1979 all’estate Del 1980”. Segundo a “Premessa” estes textos seriam uma tentativa de explorar - também nos próximos números da revista - “quel territorio assai frastagliato e anche controverso che è l’interpretare Heidegger”.

Agamben explora, em princípio, filologicamente o uso do reflexivo *se, elemento que o leva a outros dois: l’assoluto e l’Ereignis. A discussão chega num contraponto deste tema em Hegel e Heidegger e encerra com a colocação da teoria do *homo sacer*.

Obs: Este texto foi republicado em 2005, na coletânea *La potenza del pensiero*. Organizado por Giorgio Agamben o volume contém conferências e ensaios do autor produzidos a partir da década de 80. Das três divisões da coletânea (I. Linguaggio, II. Storia, III. Potenza), “*Se. L’assoluto e l’Ereignis” faz parte da segunda, “Storia”.

³² Conceitos-chave: se, absoluto.

ciò che sta a sé, separato, da parte, come in *solus, sed, secundo*. Semanticamente ed etimologicamente apparentato è il gruppo del gr. *idios* ‘proprio’ (*idioomai*, ‘mi approprio’, *idiotes*, ‘privato cittadino’); ugualmente apparentato è gr. *heauto* (*he* + *auton*), ‘se stesso’ (contratto *hauton*) oltre, naturalmente, a ted. *sich, selbst*, it. *sé, si*. In quanto contiene tanto la relazione che unisce che quella che separa, il proprio, ciò che caratterizza ciascuna cosa come un *se, non è, dunque, qualcosa di semplice.³³ (p.39)

I termini *assoluto, assolutamente* corrispondono alla espressione greca *kath’heauto* ‘secondo se stesso’. Pensare qualcosa *kath’heauto* significa, per i filosofi greci, pensarla assolutamente, cioè secondo il suo proprio, il suo stesso *se (*he-auton*)³⁴ (p.39)

III. Che anche il termine *Ereignis*, col quale Heidegger designa il problema supremo del suo pensiero dopo *Sein und Zeit*, possa essere accostato, dal punto di vista semantico, a questa sfera, è evidente dall’accezione heideggeriana (etimologicamente arbitraria) che legge in esso il verbo *eignen*, appropriare, e l’aggettivo *eigen*, proprio. In quanto indica un’appropriazione, un esser proprio, *Ereignis* non è lontano dal significato del tema *se e, in riferimento ad esso, potrebbe valere quanto as-sue-fazione, as-so-luzione.³⁵

IX. Il proprio del pensiero non è, perciò, il puro nome (*blosser Name*) che resta in se stesso, ma il nome che esce da sé per proferirsi e “declinarsi” in proposizioni e precisamente attraverso questo diventare-altro diventa uguale a sé, fa, alla fine, ritorno a sé (è, cioè, concetto). Hegel – possiamo dire – pensa, nell’Assoluto, quel carattere fondamentale delle lingue indo-europee – la “scissione interna” della parola in tema e desinenze – che Lohmann ha riconosciuto come il portatore linguistico della differenza ontologica; ma egli – ed è questo il suo proprio – pensa questa scissione come assoluta, pensa, cioè, l’esser uguale a sé nell’esser altro, la scissione nella sua unità come fenomeno (*Erscheinung*) dell’Assoluto. Questo – il concetto assoluto – non è qualcosa che sia dato all’inizio nella sua verità; esso *diventa* ciò che è, ed è, perciò, soltanto alla fine ciò che è veramente. *Hegel pensa, cioè, la declinazione stessa come movimento dell’Assoluto.*³⁶ (p.44)

X.[...] carattere circolare dell’Assoluto determina il suo essenziale rapporto con la temporalità. In quanto l’Assoluto implica sempre un processo e un divenire, un’alienazione e un far ritorno, esso non può essere un intemporale, una eternità *prima* del tempo, ma è necessariamente temporale e storico (ovvero, sul piano linguistico, esso si presenta non come un *nome*, ma come un *discorso*). Tuttavia, in quanto *risultato*, esso non può semplicemente identificarsi col decorso temporale infinito, ma dove necessariamente compiere il tempo, *finirlo*. Poiché l’Assoluto è diventato uguale a sé nel suo esser altro e la scissione è stata posta in esso come sua apparenza (*Erscheinung*) – in ciò consisteva il “compito della filosofia” (*die Aufgabe der Philosophie*, Diff., p.25) – questo “apparire”, cioè il divenire storico e temporale delle “figure”, è, ora, compiuto, diventato totalità.³⁷ (p.45)

Di qui l’essenziale orientamento dell’Assoluto verso il passato, il suo presentarsi nella figura della totalità e del ricordo. Contrariamente a un’antica tradizione di pensiero, che considera il presente come la dimensione privilegiata della temporalità, il passato è, per Hegel, la figura del tempo tornato in se stesso, compiuto. Si tratta, però, di un passato che ha abolito la sua relazione essenziale col presente e col futuro, di un passato ‘perfetto’ (*teleios*, per usare il termine con cui i grammatici stoici caratterizzavano una delle forme della declinazione del verbo), in cui non pulsa più alcuna destinazione storica. “Il passato”, egli scrive nel testo in cui ha pensato più a fondo il movimento (*Bewegung*) del tempo, “è questo tempo che ha fatto ritorno in se stesso; l’Una volta (*Ehemals*) è una uguaglianza con se stesso, ma un’ugliuglianza che proviene da questo togliimento (del presente e del futuro), un’uguaglianza sintetica, compiuta, la dimensione della totalità del tempo, che ha abolito in sé le due prime dimensioni [...]”³⁸ (p.46)

XI.

Heidegger, nelle lezioni del 1930-31 sulla *Fenomenologia dello spirito*, per sottolineare il carattere di movimento dell’Assoluto, distingueva nel sapere *assoluto* un elemento *assolvante* e definiva come “infinita assolverenza” l’essenza dell’Assoluto.

Riprendendo molti anni dopo queste osservazioni di Heidegger nell’ambito della fenomenologia religiosa, Henry Corbin ha riformulato la distinzione in termini più espliciti. “*L’absolutum*”, egli scrive, “presuppone un *absolvens*, che l’assolve dal non-essere e dal nascondimento”. È questo *absolvens* che fonda, da un punto di vista religioso, la necessità e la legimità dell’angelologia: “L’Angelo è

³³ Conceitos-chave: se, autonomia.

³⁴ Conceitos-chave: absoluto, si mesmo.

³⁵ Conceitos-chave: *Ereignis*, apropriação, próprio. *Ereignis*, acontecimento, evento, fenômeno.

A relação entre os três conceitos levam ao mesmo ponto: a idéia do reflexivo se, da autonomia, do ser ao mesmo tempo sujeito e objeto. Passar-se (*Imanência absoluta*). E esta parece ser a condição da vida (nua).

³⁶ Conceitos-chave: declinação.

³⁷ Conceitos-chave: temporalidade, figura.

³⁸ Conceitos-chave: movimento, passado.

l'*absconditum* che si assolve dal suo nascondimento. In ciò stesso si mostra la necessità dell'Angelo, perché pretendere di fare a meno dell'Angelo, significa confondere l'assolvante (*absolvens*) con l'assoluto (*absolutum*). In questo confusione consiste propriamente, secondo Corbin, l'errore della metafisica (sia nella forma hegeliana che, soprattutto, in quella teologia cristiana ortodossa).³⁹ (p.48-49)

XIII.

In *Identità e Differenza* Heidegger formula in questo modo la differenza fra il suo pensiero e quello di Hegel quanto alla cosa (*Sache*) da pensare: "Per Hegel la cosa del pensiero è il pensiero (*Gedanke*) come concetto assoluto. Per noi [Heidegger] la cosa del pensiero, provvisoriamente nominata, è la differenza *in quanto differenza*" (Ident., p.37). Per Hegel si tratta, cioè, di pensare il diventare uguale a se stessa della parola nel suo essere proferita nella totalità delle istanze di discorso: la parola integralmente com-presa, con-cepita: il concetto assoluto. Heidegger vuole, invece, pensare in se stessa la differenza fra dire (*Sage*) e parola (*Sprache*); egli cerca, cioè, un'esperienza di linguaggio che esperisca quell'*Es* che destina sé alla parola restando esso stesso senza destino, quel tramandante che, in ogni istanza di parola in ogni tramandamento, resta esso stesso intramandato. Questo è il Proprio, il *se che non giunge mai al nominativo ed è, perciò, senza nome: non il concetto assoluto, l'esser diventato uguale a sé nell'esser altro, ma l'assoluta differenza, la differenza *stessa*, ricondotta a sé. Ancora una volta, pensiero dell'Assoluto e pensiero dell'*Ereignis* mostrano la loro essenziale prossimità e, insieme, la loro divergenza.⁴⁰(p.53)

XIV. Con Hegel e Heidegger, la tradizione della filosofia è, dunque, veramente giunta alla *fine*. Com'era stato annunciato nel modo più esplicito, ciò che, qui, era in questione era, appunto, una "chiusura delle figure" (Ph., p.588) e una "distruzione della tradizione" (S.u.Z., par. 6). La tradizione, che copriva ciò che si era destinato in figure, si mostra ora per quello che era: un tramandamento intramandabile, che non tramanda nulla, ma solo sé. La filosofia, cioè la tradizione di pensiero che poneva come sua *arche* la meraviglia, è, ora, risalita oltre l'*arche* e dimora nel suo *ethos*, pensa *se. Questo, la dimora dell'uomo e il suo fondamento più proprio, resta, nella tradizione, un puro destinare senza destino, un tramandamento indicibile. Ciò significa: l'uomo, l'animale parlante, è l'infondato che fonda sé andando a fondo nel proprio abisso e, come in-fondato, incessantemente ripete la propria infondatezza, abbandona sé a sé. Il *se è abbandonato (*verlassen*) come intramandabile alla tradizione e, solo in questo modo negativo, fondato in se stesso (*in sich selbst gegründete Bewegung derselben*, Phän., p.589) (Na bibliografia de Hegel: Phan.= *Phänomenologie des Geistes*, in *Werke in zwanzig Bänden*, Frankfurt am Main 1970): esso è il mistero delle origini che l'umanità si tramanda come proprio e negativo fondamento.⁴¹ (p.54)

La fondazione dell'uomo in quanto umano – cioè la filosofia, il pensiero del *se – è compiuta. L'infondatezza dell'uomo – l'*ominizzazione*⁴² – è ormai propria, cioè assolta da ogni negatività e da ogni esser stato – da ogni natura e da ogni destino. Ed è questa appropriazione, questa assoluzione, questa dimora *etica* in *se che deve essere attentamente pensata, con Hegel e oltre Hegel, con Heidegger e oltre Heidegger, se non si vuole che ciò che si presenta come superamento della metafisica ricada, invece, semplicemente dentro di essa in un'in-finita ripetizione.⁴³ (p.55)

Che l'uomo – l'animale che ha il linguaggio – sia, in quanto tale, l'infondato, che egli non abbia fondamento che nel proprio fare, nel proprio darsi fondamento, è una verità così antica che essa sta già alla base della più antica pratica religiosa dell'umanità: il sacrificio. Poiché comunque si interpreti la funzione sacrificale, l'essenziale è, in ogni caso, che il fare della comunità umana è, qui, fondato in un altro suo fare; che cioè, come insegna l'etimologia, ogni *facere* è *sacrum facere*. Al centro del sacrificio sta, infatti, semplicemente un *fare* determinato che, come tale, viene separato e colpito da esclusione, diventa *sacer* ed è, perciò stesso, investito da una serie di divieti e di prescrizioni rituali. Il fare interdetto, colpito da sacertà, non è, però, semplicemente escluso: piuttosto esso è, d'ora in poi, accessibile soltanto per certe persone e secondo regole determinate. In questo modo, esso fornisce alla società e alla sua infondata legislazione la finzione di un inizio: ciò che è escluso dalla comunità è, in realtà, ciò su cui si fonda l'intera vita della comunità ed è assunto come un passato immemorabile da essa. Ogni inizio è, in verità, iniziazione, ogni *conditum* è un *abs-conditum*..

³⁹ Conceitos-chave: absoluto, angeologia.

⁴⁰ Conceitos-chave: *Ereignis*, absoluto.

⁴¹ Conceitos-chave: abandono.

⁴² A idéia de Hominização (*ominizzazione*) está relacionada a de dispositivo. Em "O que é um dispositivo" G.A. afirma: "O fato é que com toda a evidência os dispositivos não são um acidente no qual os homens caíram por acaso, mas eles têm a sua raiz no mesmo processo de "hominização" que tornou "humanos" os animais que classificamos sob a rubrica *homo sapiens*. O evento que produziu o humano constitui, com efeito, para o vivente, algo assim como uma cisão, que reproduz de algum modo a cisão que a *oikonomia* introduziu em Deus entre ser e ação."

⁴³ Conceitos-chave: aberto, homem.

Per questo il sacro è necessariamente una nozione ambigua e circolare (*sacer* vale, in latino, abietto, ignominioso e, insieme, augusto, riservato agli dei; e sacra è, insieme, la legge e colui che la viola: *qui legem violavit, sacer esto*). Colui che ha violato la legge, in particolare l'omicida, è escluso dalla comunità, è, cioè, rimesso, abbandonato a se stesso e, come tale, può essere ucciso senza delitto; *homo sacer is est quem populus iudicavit ob maleficium; neque fas est eum immolari, sed qui occidit parricidi non damatur*.⁴⁴ (p.56-57)

Una fondazione *compiuta* dell'umanità in se stessa dovrebbe perciò significare necessariamente la definitiva eliminazione del mitologema sacrificale e delle idee di natura e di cultura che su esso si fondano. Anche la sacralizzazione della vita deriva, infatti, dal sacrificio: essa non fa, da questo punto di vista, che abbandonare la nuda vita naturale alla propria violenza e alla propria estraneità, per fondare poi su queste ogni regolamentazione culturale e ogni prassi sociale (Allo stesso modo, la parola umana viene fondata in una voce naturale, sulla cui esclusione si costruisce il linguaggio tramandato come voce articolata).

Il *se, il proprio dell'uomo, non è un indicibile, un *sacer* che deve restare non detto in ogni prassi e in ogni parola umana. Esso non è nemmeno, secondo il *pathos* del nichilismo contemporaneo, un nulla, la cui nullità fonda l'arbitrarietà e la violenza del fare sociale. Piuttosto esso è la stessa prassi sociale divenuta, alla fine, trasparente a se stessa.⁴⁵ (p.57)

AGAMBEN, Giorgio. Walter Benjamin e il demonico. Felicità e redenzione storica nel pensiero di Benjamin. Aut aut, Milão, n.189/190, maio/agosto 1982, p.143-163⁴⁶

1. "W. Benjamin e il suo angelo" suona il titolo di uno studio, pubblicato nel 1972, in cui Gershom Scholem propone un'acuta interpretazione di una breve ed enigmatica prosa di Benjamin: *Agesilaus Santander*. In questa interpretazione, per molti versi esemplare, la figura dell'angelo – che, com'è noto, ha nel pensiero di Benjamin un rilievo particolare – svela dietro la sua luminosa apparenza i cupi tratti demoniaci dell'*Angelus Satanus* e questa inaspettata metamorfosi getta una luce malinconica sull'intero orizzonte della riflessione benjaminiana sulla filosofia della storia, all'interno della quale l'angelo svolgeva la propria missione salvifica.

Intolando la mia comunicazione *W. Benjamin e il demonico*, mi sono proposto di integrare e, se possibile, in qualche punto anche di rettificare, l'interpretazione dello studio di Gershom Scholem, cercando di mantenere aperto il testo benjaminiano per una diversa possibilità di ascolto. Scopo della mia comunicazione non è, tuttavia, in ultima analisi, una revisione dell'interpretazione di Scholem. Piuttosto essa intende tracciare le linee fondamentali (e, allo stato attuale, certamente provvisorie) di un'etica di Benjamin. Etica significa qui, però, nel senso che la parola aveva quando fece la sua apparizione nelle scuole filosofiche greche, "dottrina della felicità". Per i greci, il nesso fra demonico (*daimonion*) e felicità era evidente nel termine stesso con cui essi designavano la felicità: *eudaimonia*. Nel testo in questione, del resto, Benjamin lega proprio alla figura dell'angelo un'idea della felicità che enuncia in questi termini: "Egli [l'angelo] vuole la felicità: il contrasto in cui l'ebbrezza dell'unica volta [*Einmaligen*], del nuovo, del non ancora vissuto, è unito alla beatitudine dell'ancora una volta, del recupero, del vissuto". (S., 24)

È questa duplice figura della felicità, che, in un altro testo, Benjamin caratterizza attraverso l'opposizione dell'inno e dell'elegia (II, 1, 313), che cercheremo di delineare. Se ricordiamo, però, quanto si legge nella seconda tesi *Sul concetto della storia*, e, cioè, che felicità (*Glück*) e redenzione (*Erlösung*) sono inseparabili, potremo ritenere fondata l'ipotesi che l'esposizione delle teorie di Benjamin sulla felicità potrà procedere solo attraverso un chiarimento delle idee di Benjamin sulla filosofia della storia, che hanno al proprio centro appunto il concetto di redenzione.⁴⁷ (p.143-144)

⁴⁴ Conceitos-chave: homem, animal, *homo sacer*.

⁴⁵ Conceitos-chave: sacer, se.

⁴⁶ Número posterior ao que foi publicado "Se...", é dedicado a Walter Benjamin ("Paesaggi benjaminiani"). Traz na "Premessa", entre outros textos, a descrição de Giorgio Agamben sobre como chegou aos manuscritos "esquecidos" de W. B. Em "Babel" escrevem Jacques Derrida e Maurice Blanchot; em "Metaética" textos de Antonella Moscati e Franz Rosezweig; em "La piccola porta" Giorgio Agamben, Remo Bodei, Antonio Prete, Massimo Cacciari (os interlocutores italianos); em "Materiale" Wolfgang Kemp, Bárbara Kleiner e Edoardo Greblo. Uma primeira versão dos textos de Bodei, Cacciari e Agamben foi lida no congresso sobre Walter Benjamin ocorrido em Roma na primavera de 1981, no Goethe Institut e organizado pelo círculo "L'Indiscreto". O ensaio de Derrida, fruto de uma conferência nos Estados Unidos, foi também apresentado na Itália na mesma ocasião, e publicado pela primeira na revista.

Agamben focaliza suas atenções sobre a figura do anjo em Walter Benjamin, principalmente em *Agesilaus Santander* enquanto uma figura paradoxal: anjo, demônio. Embora seu foco não seja fazer uma revisão do texto de Scholem (*Walter Benjamin e o seu anjo*) discorda constantemente da posição de Scholem.

Este texto foi republicado em 2005, na coletânea de textos *La potenza del pensiero*. Organizado por Giorgio Agamben o volume contém conferências e ensaios do autor produzidos a partir da década de 80. Das três divisões da coletânea (I. Linguaggio, II. Storia, III. Potenza), "Walter Benjamin e il demonico. Felicità e redenzione storica nel pensiero di Benjamin" faz parte da segunda, "Storia".

⁴⁷ Conceitos-chave: anjo, demônio, ética, felicidade, redenção.

2. Il tema conduttore della lettura che Scholem dà del testo benjaminiano è la decifrazione del “nome segreto” Agesilaus Santander come un anagramma per *der Angelus Satanas*. Quest’ipotesi ingegnosa, proveniente da uno studioso che ha un’incomparabile esperienza della tradizione cabalistica, non può essere, in sé, né impugnata né sottoscritta. Ogni congettura ermeneutica di questo tipo ha, innanzitutto, carattere divinatorio e, come tale, non può essere *in sé* verificata. Come ebbe a scrivere una volta uneminente filologo, citando una frase di Heidegger, di fronte a un circolo ermeneutico, l’importante non è uscire, ma starvi dentro nel modo giusto. Ciò che può, però, essere oggetto di verifica in un’ipotesi è la necessità della sua costruzione, cioè se essa dia economicamente ragione del testo, senza lasciare irrisolti proprio gli aspetti più problematici e senza entrare, d’altra parte, in contrasto con quanto già conosciamo del pensiero dell’autore. Ora, la decifrazione anagrammatica del nome satanico dietro a quello, apparentemente anodino, di Agesilaus Santander, è così determinante per la lettura che Scholem dà dell’intero frammento, che essa, ancor prima di essere formulata nel cap. IV, proietta la sua ombra inquietante sull’immagine dell’angelo. (p.144)

3.

Vi è una sola figura, nel patrimonio iconografico europeo, che riunisca in sé contemporaneamente caratteri puramente angelici col tratto demonico degli artigli: ma questa figura non è Satana, bensì Eros, Amore. Secondo un modulo descrittivo, che incontriamo per la prima volta in Plutarco (che attribuisce a Eros “zanne e artigli”), ma che è ben attestata in alcune non frequenti ma esemplari comparse iconografiche, Amore è, infatti, rappresentato come una figura angelica (a volte con tratti femminili) alata e fornita di artigli. Come tale egli compare tanto nell’allegoria giottesca della castità che nell’affresco del castello di Sabbionara (a modello del quale Panofsky supposeva un “Cupido basso e mitografico”), ma anche nelle due figure di angeli artigliati che fiancheggiano la misteriosa figura femminile alata nel Vassoio per parto del Louvre attribuito al Maestro di S. Martino. (Nota 1: Da preistoria di questo tipo iconografico mi sono occupato in *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, 1977, pp.142-144)⁴⁸ (p.146)

4.

La figura femminile dell’angelo di *Agesilaus Santander*, non solo non sembra, in questa prospettiva, una apparizione satanica, ma potrebbe essere vista come una figura della *Schechina* nel suo aspetto giudicante, mentre la figura maschile sarebbe l’altra faccia – quella benedicente – del medesimo angelo salvatore (Nota 4: In questa prospettiva, la circostanza, emersa con la pubblicazione del libro di Werner Fuld, *Walter Benjamin zwischen den Stühlen*, München 1979, secondo cui Benjamin aveva veramente un “nome segreto” – Benedix Schönflies – potrebbe acquistare il suo pieno significato. Le due parti del nome segreto corrisponderebbero puntualmente alle due facce e ai due nomi della *Schechina*-angelo salvatore. Non so se sia stato notato che il nome Schönflies (che era il cognome della madre) è evocato da Benjamin (come nome di una delle Oceanine, Calliroe) in un passo del saggio sulle *Affinità elettive*, a proposito della bellezza di Ottilie (cfr. I, 1, 183). Come sfera della redenzione, infatti *Schechina* è chiamata dai cabalistici (con termini che ricordano le ultime righe dell’*Agesilaus Santander*) “l’eterno presente”, che è, nella Cabala, la dimensione propria della felicità, ovvero il “ritorno”, poiché tutto ciò che da essa ha preso inizio deve, alla fine, tornarvi. ⁴⁹(Nota 5: G. Scholem, *op. cit.* p.170) (p.148)

[...]“L’angelo, leggiamo nel passo che abbiamo già citato, “vuole la felicità: il contrasto in cui l’ebbrezza dell’unica volta, del nuovo, del non ancora vissuto è unito alla beatitudine dell’ancora una volta, del recupero, del vissuto”. Inoltre, se l’angelo benjaminiano è “una figura malinconica, che naufraga nell’immanenza della storia”, perché di esso si dice, nell’*Agesilaus Santander*, che, sulla via del ritorno, egli “conduce seco un nuovo essere umano”? Ancora più decisivo è il fatto che l’interpretazione di Scholem si trovi in contrasto con un altro testo di Benjamin, che è particolarmente importante per il problema che qui ci interessa. Si tratta di quel *Frammento teologico-politico*, che Scholem fa risalire al 1920-1921, ma che, secondo Adorno, sarebbe, invece, da attribuire agli ultimi anni della vita di Benjamin. In questo testo, l’ordine messianico è, sì, distinto da quello della felicità, ma è a quest’ultimo, e non al messianico, che viene affidata la funzione di idea guida dell’ordine storico-profano.⁵⁰ (p.149)

7.

Destino e carattere (1919), *Critica della violenza* (1921), *Affinità elettive* (1921-22)

In tutti questi testi, il concetto di demonico si riferisce a uno stadio preistorico della comunità umana, dominato dal diritto e dalla colpa, insieme prereligioso e pre-etico, per il quale Benjamin aveva probabilmente tratto spunti e suggestioni dalle teorie di Preuss sul pre-animismo come fase pre-religiosa dell’umanità e da quelle di Bachofen sul momento ctonico-nettunico e su quella promiscuità

⁴⁸ Conceitos-chave: Eros.

⁴⁹ Conceitos-chave: Eterno presente, eterno ritorno, felicidade.

⁵⁰ Conceitos-chave: messianismo, profanação.

eterica il cui simbolo era, per lo studioso di Basilea, la palude (simbolo che torna varie volte nell'opera di Benjamin, segnamente nel saggio su Kafka).⁵¹ (p.153)

8.

Ma che cosa significa qui redenzione, *Erlösung*? Che cosa significa redimere il passato?

Una risposta è contenuta nella tesi successiva [na terceira], in cui leggiamo che “solo all'umanità redenta tocca interamente il suo passato[...] Ciò vuol dire”, aggiunge Benjamin, “che solo per l'umanità redenta il passato è divenuto citabile in ciascuno dei suoi momenti. (Ognuno dei suoi attimi vissuti diventa *une citation à l'ordre du jour* – e questo giorno è l'ultimo giorno)”.⁵²

Veramente redenta, veramente salva è, dunque, l'umanità che abbia pieno possesso del suo passato. Ma averne pieno possesso significa, dice Benjamin, poterlo citare. Come dobbiamo intendere questa “citazione”?

Gli elementi per una risposta si trovano nella breve teoria della citazione che Benjamin espone nell'ultima parte del saggio su Kraus. Qui la citazione appare come un procedimento eminentemente distruttivo, cui compete la forza “non di custodire, ma di purificare, di strappare dal contesto, di distruggere”. La sua forza distruttrice è, però, quella della giustizia: nella stessa misura in cui la citazione strappa la parola dal suo contesto, distruggendolo, essa la richiama anche alla sua origine. Per questo Benjamin scrive che, nella citazione, origine e distruzione si compenetrano e (nel passo che abbiamo citato più sopra) che ad assoggettare il demone sono la “trasfigurazione, come stato della creatura nell'origine” e la “distruzione, come potenza della giustizia”.

Se applichiamo questa teoria della citazione a quella possibilità di citare il passato in ognuno dei suoi momenti che costituisce il proprio dell'umanità redenta, allora la redenzione storica apparirà inseparabile dalla capacità di strappare il passato a forza dal suo contesto, distruggendolo, per restituirlo, trasformato, all'origine. Abbiamo qui un'immagine della redenzione che non è certamente consolatoria e a proposito della quale si capisce che Benjamin abbia potuto, in una variante delle tesi, parlare di “liberare le forze distruttive che sono contenute nel pensiero della redenzione”⁵³ (I, 3, 1246) (p.156-157)

9.

Nell'idea dell'eterno ritorno in Blanqui e Nietzsche, Benjamin vede proprio (forse ingiustamente) la cifra di questa “immagine stregata della storia” (I, 33, 1153), in cui l'umanità tenta di tenere insieme i “due principi antinomici della felicità: cioè quello dell'eternità e quello dell'ancora una volta” (I,2,683), riuscendo così soltanto a infliggersi, dice Benjamin, *die Strafe des Nachsitzens*, cioè la punizione che si assegna agli scolari e che consiste nel ricopiare innumerevoli volte lo stesso testo. È giusto, però, rivelare che Benjamin scorge anche la carica rivoluzionaria implicita nell'immagine dell'eterno ritorno, nella misura in cui essa esaspera la ripetizione mitica fino a vanificarla: “il pensiero dell'eterno ritorno”, scrive, “spezza l'anello dell'eterno ritorno nel momento stesso in cui lo conferma” (I,3, 1152); “esso rappresenta una subordinazione incondizionata, ma, al tempo stesso, il più terribile atto di accusa contro una società che lancia nel cielo come sua proiezione questa immagine del cosmo” (B, 2, 742).⁵⁴ (p.159)

10. Se torniamo ora all'immagine dell'angelo, da cui la nostra indagine aveva preso le mosse, possiamo scorgervi qualche non casuale analogia con le idee di origine e di redenzione che abbiamo appena delineato.

Come l'angelo, infatti, è l'immagine originaria a somiglianza della quale l'uomo è stato creato e, insieme, la consumazione della totalità storica della sua esistenza quale si compie nell'ultimo giorno, in modo che, nella sua figura, origine e fine coincidono, così la riconduzione all'origine, che ha luogo nella redenzione del passato, è, anche, la sua consumazione. Che questa redenzione abbia luogo, come Benjamin afferma più volte, in una “immagine dialettica”, non ci allontana dalla sfera dell'angelologia, ma ci conduce, piuttosto, nel suo centro. L'immagine dialettica è, nella sua essenza, “lampeggiante”. Essa è “il ricordo involontario dell'umanità redenta” (I, 3, 1233). “Solo nell'immagine che balena per sparire per sempre nell'attimo della sua riconoscibilità si lascia il passato”, si legge nella quinta tesi. Per questo, la salvezza che in essa si compie “si lascia raggiungere solo come perdentesi nell'insalvabile” (I,2,682)

Significa questo che la redenzione fallisce il suo scopo e che, in verità, nulla è in essa salvato? Non esattamente. Ciò che è insalvabile è ciò che è stato, il passato come tale. Ma ciò che è salvato è ciò che non è mai stato, qualcosa di nuovo. Questo è il senso della “trasfigurazione” che ha luogo nell'origine.

⁵¹ Conceitos-chave: religião, direito.

⁵² Referindo-se uma fotografia de Daguerre, em “O dia do juízo” (Nottempo, 2004) G.A. pergunta como o anjo do último dia é também o anjo da fotografia. A resposta de Agamben é a de que: “Nel gesto più banale e ordinario, nel gesto di farsi lustrare le scarpe! Nell'istante supremo, l'uomo, ogni uomo, è consegnato per sempre al suo gesto più infimo e quotidiano. E tuttavia, grazie all'obiettivo fotografico, quel gesto si carica ora del peso di un'intera vita, quell'atteggiamento irrilevante, persino balordo compendia e contrae in sé il senso di tutta un'esistenza”. (p.8) Será que tanto o anjo da história como o anjo da fotografia também estão colocados com a idéia do se?

⁵³ Conceitos-chave: redenção, passado, citação.

⁵⁴ Conceitos-chave: eterno retorno.

Nella *Premessa gnoseologica* Benjamin lo afferma esplicitamente: il fenomeno salvato nell'idea "diventa ciò che non era – totalità". E in un appunto che reca il titolo *Das dialektische Bild*, il metodo della conoscenza storica si enuncia in questa frase: "Leggere ciò che non è mai stato scritto" (I,3,1238). Come, alla fine, l'angelo che viene incontro all'uomo non è l'immagine originaria, ma quella che noi stessi abbiamo plasmato con le nostre azioni, così, nella redenzione storica, avviene alla fine ciò che non è mai stato. Questo è il salvo.

Si comprende, ora, perché, in *Agesilaus Santander*, l'angelo non ha speranza che "sulla via del ritorno": quello che egli conduce con sé è, infatti, "un uomo nuovo". ⁵⁵(p.161-162)

AGAMBEN, Giorgio. Un importante ritrovamento di manoscritti di Walter Benjamin. Aut aut, Milão, n.189/190, maio/agosto 1982, p.4-6.⁵⁶

Un insieme di manoscritti benjaminiani di eccezionale importanza è riemerso alla luce a Parigi nel corso delle mie ricerche su Walter Benjamin. Durante uno spoglio della corrispondenza di Georges Bataille (condotta nell'ambito di tali ricerche) conservata nel dipartimento dei manoscritti della *Bibliothèque Nationale* di Parigi, mi sono imbattuto in una lettera (in data 23 agosto 1945) in cui Bataille scriveva a Jean Bruno (suo amico e, in quel tempo, conservatore presso la B.N.):

Dans les papiers que j'avais laissés à la Bibliothèque, il y avait deux manuscrits: l'un, en russe, de Kojève, dans un grand dossier de carton entoilé, l'autre en allemand, de Walter Benjamin, en deux paquets du format de cette lettre, autant que je m'en souviens...

A margine lettera, un'annotazione di Jean Bruno sull'album classificatore, informava: "Les papiers de Kojève et Benjamin sont (en novembre 1964) au Dépôt des Manuscrits".

Immedie e ripetute ricerche per rintracciare i manoscritti in questione, condotte con l'aiuto di Madame Schlafer, conservatore addetto alla sala di lettura, non davano alcun risultato: i manoscritti benjaminiani – che pure risultavano alla *Nationale* ancora nel 1964 (cioè molti anni dopo che i manoscritti affidati da Benjamin erano stati da questi trasmessi ad Adorno) – non sembravano più trovarsi in biblioteca. Neppure una telefonata a Jean Bruno (nel frattempo ritiratosi in pensione a Sèvres) forniva alcuna indicazione. Le mie insistenze non erano tuttavia inutili: circa un mese dopo, ricevevo a Roma una lettera di Madame Schlafer che mi informava che i manoscritti di Benjamin erano stati ritrovati, ma che non potevano essermi comunicati senza l'autorizzazione di Madame Bataille, che li aveva depositati presso Biblioteca dopo la morte del marito.

Nel giugno del 1981, dopo un colloquio con Madame Bataille, presso la quale ero stato introdotto dalla cortesia di Pierre Klossowski, mi era finalmente possibile esaminare i manoscritti in questione. L'importanza del ritrovamento risultò immediatamente evidente. Si trattava, secondo ogni verisimiglianza, di una parte non trascurabile dei manoscritti che Benjamin aveva affidato a Bataille prima della sua fuga da Parigi nel giugno 1940. Com'è noto, questi manoscritti, nascosti da Bataille alla *Bibliothèque Nationale*, furono da lui trasmessi nel 1945 a Pierre Missac, perché fossero consegnati ad Adorno (cosa che avvenne nel 1947, cfr. *Editorisches Bericht* a W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, B. I,2, Frankfurt am Main 1974, p.759). Per ragioni che mi sfuggono (Madame Bataille non ne ha, comunque, alcun ricordo), una parte di questi manoscritti fu trattenuta da Bataille e, dopo la sua morte, fu depositata dalla vedova presso la *Bibliothèque Nationale*, dove si trova tuttora.

I manoscritti sono attualmente conservati in una grossa scatola di cartone e divisi in cinque buste di carta marrone chiaro, del formato di circa cm. 15x24. Ne dò qui una molto sommaria e provvisoria catalogazione, avvertendo che, poiché la repartizione nelle buste poteva risalire a Benjamin stesso, ho lasciato i manoscritti così come li ho trovati, limitandomi a numerare le buste da 1 a 5, in modo da non pregiudicare una futura e più dettagliata catalogazione:

BUSTA n.1

1) Dattiloscritto originale (recante la scritta di mano di Benjamin: *Handexemplar komplett*) di *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*. (Il dattiloscritto, finora sconosciuto, permetterà finalmente una edizione di *Berliner Kindheit* nell'ordine previsto da Benjamin)

2) Sei fogli di bozze di *Berliner Kindheit* (senza correzioni).

3) Dattiloscritto originale di *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*.

4) Sei fogli, in parte di mano di Benjamin, con traduzioni di poesie di Baudelaire.

5) Una raccolta di sonetti trascritti a mano in bella copia e divisi in tre serie (50+13+11). Si tratta della raccolta di sonetti di Benjamin che si credeva perduta e che risulta molto più ampia di quanto si pensasse.

6) Dieci fogli dattiloscritti con trascrizioni di sogni.

BUSTA n.2

⁵⁵ Conceitos-chave: imagem dialética, origem, último dia, anjo, demônio.

⁵⁶ Transcrevo o texto em que Giorgio Agamben descreve como chegou aos manuscritos de Walter Benjamin e lista quais são eles.

Conceitos-chave: manuscrito.

- 1) Dattiloscritto di *Kommentare zu Gedichten von Brecht* (con qualche correzione a mano).
- 2) Una serie di *fiches*, allegata al precedente, con note di mano di Benjamin.

BUSTA n.3

- 1) Ritagli di stampa (articoli sul cinema, sui cartoni animati, su Walt Disney) degli anni introno al 1938.
- 2) Dattiloscritto dell'articolo di Pierre Missac: "*Notes pour contribuer à une histoire du cinéma*".
- 3) Dattiloscritto con la copia di un testo di P. Valéry: *Avant propos au tome XVI de E'Encyclopedie Française*.
- 4) Bozze dell'articolo di S. Kracauer: *Zur Aesthetik des Farbenfilms*.
- 5) Ampia serie di *fiches* e di appunti di mano di Benjamin che si riferiscono a *Das Kunstwerk in Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*.
- 6) Bolletini per la richiesta di libri alla *Bibliothèque Nationale* (con indicazioni dei libri richiesti da Benjamin).

BUSTA n.4

- 1) Dattiloscritto originale (*Handexemplar*) di *Der Erzähler*, con correzioni a mano di Benjamin.
- 2) Tre *fiches* con appunti a mano di Benjamin.
- 3) Testo e stampa dell'articolo di Jean Cassou: *Sur l'art du conte* con allegate tre *fiches* con note di mano di Benjamin.

BUSTA n.5 (La busta era vuota e il suo contenuto libero accanto ad essa).

- 1) Lettere tra Adorno e Benjamin degli anni 1935-1938.
- 2) Dattiloscritto originale (*Handexemplar*) delle *Notes sur les tableaux parisiens de Baudelaire* (con correzioni di mano di Benjamin).
- 3) Lettera di Benjamin a Leo Löwenthal, in data 3 giugno 1936.
- 4) Un ampio insieme di *fiches* e di appunti di Benjamin che si riferiscono ai lavori su Baudelaire e all'incompiuto *Passagenwerk* (l'edizione tedesca del *Passagenwerk*, annunciata per il mese di giugno 1982, dovrà dunque subire delle integrazioni).

Di un altro, più ristretto, gruppo di manoscritti benjaminiani (contenente, fra l'altro, lo *Handexemplar* delle tesi *Über den Begriff der Geschichte*) da me ritrovato, mi riservo di dar notizia prossimamente.

AGAMBEN, Giorgio. Pascoli e il pensiero della voce. In: PASCOLI, Giovanni. *Il fanciullino*. Milano: Feltrinelli, 1982, p.5-21.⁵⁷

I.

La poesia – dice Pascoli – parla in una lingua morta, ma la lingua è ciò che dà vita al pensiero. Il pensiero vive della morte delle parole. Pensare, poetare significherebbero, in questa prospettiva, far esperienza della morte della parola, proferire (e resuscitare) le morte parole. Contini [Gianfranco] osserva che il problema della morte delle parole angosciava Pascoli quanto quello della morte delle creature. Ma in che modo e in che senso una lingua morta può dar vita al pensiero? In che modo la poesia compie questa esperienza delle parole morte? E che cos'è – poiché di questo si tratta – una parola morta?⁵⁸ (p.8)

II.

In un passo del *De Trinitate* (X, I,2) – che costituisce uno dei primi luoghi in cui si presenta, nella cultura occidentale, l'idea, che ci è oggi familiare, di una lingua morta – Agostino compie una meditazione su una parola morta, un *vocabulum emortuum*. Supponiamo – egli dice – che qualcuno oda un segno sconosciuto, il suono di una parola di cui ignora il significato, per esempio la parola *temetum* (un termine desueto per *vinum*). Certamente, ignorando che cosa esso voglia dire, desidererà saperlo. Ma, per questo, è necessario che egli già sappia che il suono che ha udito non è una vuota voce (*imanem vocem*), il mero suono *te-me-tum*, ma un suono significante. Altrimenti quel suono trissillabico sarebbe già conosciuto pienamente nel momento in cui è percepito all'udito: "che altro ci sarebbe da cercare in esso per meglio conoscerlo, dal momento che tutte le sue lettere e la durata di ciascun suono sono conosciute, se non si sapesse nello stesso tempo che è un segno e non ci muovesse il desiderio di sapere che cosa significhi? Quanto più, dunque, la parola è nota, ma senza esserlo pienamente, tanto più l'animo desidera sapere quel residuo di conoscenza. Se, infatti, conoscesse solo l'esistere di questa voce e non sapesse che essa significa qualcosa, non cercherebbe più nulla, una volta percepito con la sensazione, per quanto era possibile, il sensibile suono. Ma poiché se già che non solo vi è una voce, ma anche un segno, vuole averne perfetta conoscenza. Ora

⁵⁷ Agamben organizza e fa la presentazione del libro di Giovanni Pascoli, *Il fanciullino*. Nella presentazione G. A. analizza la poesia di Pascoli e vede nella relazione della poesia (voce) con la lingua morta.

⁵⁸ Conceitos-chave: poesia, morte.

non si conosce perfettamente alcun segno se non si sa di che cosa sia segno. Colui che non ardente zelo cerca di sapere e, acceso dallo studio, persevera, si può dire che sia senza amore? Che ama dunque? Certamente non è possibile amare qualcosa che non è conosciuto. Né ama queste tre sillabe, che già conosce. Si dirà allora che ama in esse il sapere che significano qualcosa?...”⁵⁹ (p.8-9)

In questo passo, l’esperienza della parola morta si presenta come esperienza di una parola profetica (di una *vox*) in quanto non è più mero suono (*istas tres syllabas*), ma non è ancora significato: esperienza, cioè, di un segno come puro voler-dire e intenzione di significato, prima e al di là di ogni concreto avvento di significato. Questa esperienza di un verbo sconosciuto (*verbum incognitum*) nella terra di nessuno fra il suono e il significato è, per Agostino, l’esperienza amorosa come volontà di sapere: all’intenzione di significare senza significato corrisponde, infatti, non la comprensione logica, ma il desiderio di sapere (*qui scire amant incognita, non ipsa incognita, sed ipsum scire amat*; l’amore è, cioè, sempre desiderio di sapere). Importante è, però, rilevare che il luogo di questa esperienza d’amore, che mostra la *vox* nella sua purezza originale, è una parola morta, un *vocabulum emortuum: temetum*.⁶⁰ (p.9)

III.

Nel secolo XI, ancor prima della poesia, la logica medievale riprese l’esperienza agostiniana della voce ignota per fondare su di essa la dimensione di significato più universale e originaria: quella dell’essere. (p.10)

In I Cor., XIV, 1-25, Paolo espone la sua puntigliosa critica della pratica linguistica della comunità cristiana di Corinto:⁶¹

“Colui che parla in glossa (*o lalon glosse, qui loquitur lingua*, fraintende san Girolamo) non parla agli uomini, ma a Dio; nessuno infatti intende, ma in spirito parla misteri... chi parla in glossa edifica se stesso, chi profetizza edifica la chiesa... ora, fratelli, se io vengo a voi parlando in glossa, in che vi gioverò, se non vi parlerò in rivelazione o in conoscenza o in profezia o in dottrina?... Così anche voi se attraverso le glosse non darete un discorso ben significativo, come si conoscerà ciò che viene detto? Sarà come se parlaste in aria... se non conoscerò il valore semantico della voce, sarò a colui che parla un barbaro e colui che parla in me sarà un barbaro... per questo chi parla in glossa preghi di poter interpretare, perché se prego in glossa il mio spirito prega, ma il mio intelletto è senza frutto... Fratelli, non diventate fanciulli rispetto al giudizio...” (p.11)

L’espressione “colui che parla in me” (*o lalon em emoi*) pone un problema, che la *Vulgata* ha aggirato interpretando *en emoi con minhi*, per me. Ma *l’en emoi* del testonon può significare che “in me” e ciò che Paolo intende è perfettamente chiaro: se io pronuncio parole di cui non intendo il significato, colui che parla in me, la voce che le proferisce, il principio stesso della parola in me sarà qualcosa di barbaro, che non sa parlare, non sa quel che dice. Parlare-in-glossa significa, cioè, far l’esperienza, in se stessi, di una parola barbara, che non si sa; esperienza di un parlare “infantile” (“fratelli, non diventare fanciulli rispetto al giudizio...”), in cui l’intelletto resta “senza frutto”.⁶² (p.12)

V.

Continuamente noi siamo davanti al testo di Pascoli come il “barbaro” che non conosce la *dýnamis* delle parole. “Ci sono parolette che mal s’intendono” e che – malgrado il glossario che chiude (non apre) i *Canti di Castelvecchio* – non vogliono, in realtà, essere interpretate, uscire dal puro voler-dire del parlare in glossa. Già Contini ha notato il valore puramente fonosimbolo di “zillano” in *L’amorosa giornata*; ma l’osservazione si potrebbe estendere a schilletta, sericcia, accia, gronchio, grasce, stiglie, astile, palestrita, stiampia, sprillo, tarmolo, strino, legoro, cuccolo, guaime e altre innumerevoli glosse, come anche alle xenoglossie di *Italy* e di *The hemmerless gun* (disseminate, quest’ultime, fra le onomatopее ornitologiche). (p.12-13)

VI.

I grammatici antichi cominciavano dalla voce (*fone*) la loro trattazione. La voce, come puro suono naturale, non entra però nella grammatica. Questa comincia, infatti, col distinguere innanzitutto la “voce confusa” degli animali (*fone agrammatos*, i latini traducono *vox illitterata, quae litteris comprehendit non potest*, che non si può scrivere, come *equorum hinnitus* e la *rabies canum*) dalla voce umana scrivibile (*engrammatos*) e articolata. Una classificazione più sottile, di origine stoica, distingue tuttavia la voce in modo più sfumato. “Si deve sapere” si legge nella *Tékne grammatike* di Dionisio Trace “che, delle voci, alcune sono articolate e scrivibili (*engrammatoi*), come le nostre; altre inarticolare e non scrivibili, come il crepitio del fuoco e il fragore della pietra o del legno; altre inarticolate e, tuttavia, scrivibili, come le imitazioni degli animali irrazionali, come il *brekekéks* e il *koi*;

⁵⁹ Conceitos-chave: língua morta, *vox*, saber.

⁶⁰ Conceitos- chave: experiência, *vox*, amor, linguagem, história. A linguagem como construção da história.

⁶¹ Em *Il tempo che resta* (2000), G.A. retoma as cartas de Paolo, agora aos romanos.

⁶² Conceitos-chave: glosa, epístola, bárbaro, infância.

queste voci sono inarticolate, perché non sappiamo che cosa significano, ma sono *engrámmatoi*, perché si possono scrivere...”⁶³ (p.14-15).

VII.

Nella poesia di Pascoli, glossolalia e onomatopea parlano da un medesimo luogo, anche se sembrano percorrerlo in due sensi opposti. Di qui il carattere esemplare di quei versi in cui l’onomatopea travalica in linguaggio articolato e il linguaggio articolato in onomatopea:

Finch... finché nel cielo volai
V'è di voi chi vide...vide...videvitt
Anch'io anch'io chio chio chio(p.16)

VIII.

La tessitrice dice la verità che *Il fanciullino* ancora teneva velata: che il fanciullino non c'è, che la voce infantile che detta la poesia è una voce morta, così come è una lingua morta la sola che ne raccoglie il dettato. (Di qui l'inadeguatezza delle critiche così spesso rivolte al *Fanciullino* – che avrebbe “confuso il fanciullino natura e il fanciullino poesia” -: in questione non è, qui, semplicemente una “voce della natura” o una poetica determinata, ma l’articolazione, puramente negativa, fra vivente e linguaggio, in cui voce e lingua si confrontano nella morte). Possiamo scrivere questo tratto pascolino fra quelli più profondamente scalfiti nella fisionomia culturale italiana: la volontà e la coscienza di operare in una lingua morta, cioè individuale e artificiosamente costruita, glossolaica nel senso che si è visto, con o senza “preghiera di interpretazione”. (Nota de rodapé p.20: È importante notare che l’idea moderna di “lingua” è una creazione italiana, che appare in ambiente umanistico in stretta relazione con quella di una “nuova nascita”: formulata esplicitamente in Varchi e in Speroni, essa ha la sua precoce allegoresi nel *Poliphilo*.)⁶⁴ (p.19-20)

IX.

Il linguaggio umano è, dunque, sempre, per Pascoli, “linguaggio che più non suona su labbra di viventi”, nel duplice senso che esso è necessariamente una lingua morta o una voce morta, ma, in ogni caso, mai viva voce dell’uomo, parola di un vivente. (p.20)

Parlare, poetare, pensare può allora solo significare, in questa prospettiva: fare esperienza della lettera come esperienza della morte della propria lingua e della propria voce. Questo significa essere “uomo di lettere”, tanto seria e estrema è, per Pascoli, l’esperienza delle lettere.[...]

[...] Proprio per questo, nel punto in cui registriamo la coerenza e il rigore della sua lezione, dobbiamo, però, anche porre la domanda che deve – qui – restare, provvisoriamente, senza risposta: è possibile un’esperienza della parola che non sia, nel senso che si è visto, esperienza della lettera? È possibile parlare, poetare, pensare oltre la lettera, oltre la morte della voce e la morte della lingua? (p.20-21)

AGAMBEN, Giorgio. Avvertenza. In: PASCOLI, Giovanni. *Il fanciullino*. Milano: Feltrinelli, 1982, p.22.

Delle opere di Pascoli non esiste un’edizione filologicamente sicura né, tanto meno (fatta eccezione per le *Myricae*), un’edizione critica. Il testo del *Fanciullino* che qui riproduciamo è quello contenuto in Giovanni Pascoli: *Pensieri e discorsi*, MDCCCXCV-MCMVI, Bologna 1907, pp.1-5 (l’ultimo pubblicato in vita del poeta). Un nota dell’autore, in fine del volume, informa che “i primi capitoli di questo dialogo furono pubblicati dieci anni fa, nel *Marzocco* del 17 gennaio, 7 marzo, 11 aprile, del 1897”. *Il fanciullino* era stato raccolto una prima volta in volume in Giovanni Pascoli, *Miei pensieri di varia umanità*. Messina 1903 (presso Vincenzo Muglia, lo stesso editore degli scritti danteschi di Pascoli).

Nel primo volume della recente antologia pascoliana da lui curata per la prima ricciardiana (Giovanni Pascoli, *Opere*, I, Milano-Napoli 1980), M. Perugi annuncia, in particolare per le fonti del *Fanciullino*, rilevanti risultati da uno spoglio della biblioteca di Castel-vecchio (la “principalissima fonte” anticipata sono le *Études sur l'enfance* di James Sully). (p.22)

AGAMBEN, Giorgio. L’origine e l’oblio. Su Victor Segalen⁶⁵. Trad. de Giulio Schiavoni. In: MASINI, Ferruccio; SCHIAVONI, Giulio (org.). *Risalire il Nilo: mito, fiaba, allegria*. Palermo: Sellerio, 1983, p.154-163. ⁶⁶

⁶³ Conceitos-chave: voz, homem, animal.

⁶⁴ Conceitos-chave: poesia, linguagem, natureza humana.

Paolo Virno em *Quando il verbo si fa carne* (2003) discute linguagem e natureza humana, a partir da consideração de que linguagem e natureza humana são a mesma coisa.

⁶⁵ Victor Segalen (1878 – 1919) publicou *Immémoriaux* em 1907. Este texto de Giorgio Agamben foi escrito originalmente em francês, para um congresso sobre Victor Segalen, no Musée Guimet de Paris, em novembro de 1978.

⁶⁶ *Risalire il Nilo* – mito fiaba allegoria, livro organizado em referência a Furio Jesi, recém-morto na época (1983). Os textos nem sempre apresentam referência direta ao autor, mas giram em torno de temas trabalhados por ele, que vão, no dizer de Ferruccio Masini, na apresentação do livro: “dall’archeologia alla germanistica, dalla storia della

All'inizio de *Gli Immemoriali*, Segalen ci presenta Terii il Recitante – um *haèrè-po*, cioè um aedo⁶⁷ che veglia sul patrimonio orale delle tradizioni del suo popolo – mentre avanza nella notte ripetendo “i bei discorsi delle origini”. Egli stringe fra le mani un fascio di cordicelle intrecciate di cui sgrana i nodi tra le dita, parlando. “Questa treccia – scrive Segalen – era chiamata ‘Origine-del-Verbo’, poiché essa sembrava far nascere le parole”. (Nota 1: V. Segalen, *Les Immémoriaux* (Parigi 1956); ed. It., *Gli immemoriali*, trad. di Sergio Sacchi, Editrice Lestoille, Roma 1980, p.50. (Il volume è stato tradotto anche per conto della Jaka Book, Milano 1982, col titolo *Le parole perdute*.) All'improvviso – in un episodio di cui è già stata segnalata l'importanza (Nota 2: Cfr. G. Macé, *L'arbre analogique*, in “Granit”, n.3/4 (di prossima pubblicazione).) le parole delle origini vengono a mancare all'aedo: “Ora, mentre con gran cura portava a termine l'ufficio della notte... ecco che al Recitante accadde subitamente di balbettare”. (Nota 3:Cfr. V. Segalen, *Gli immemoriali*, cit., p.50) Poco più tardi, mentre erra nella notte gravida di pressagi inquietanti, Terii sente Paofai, capo dei Recitanti, evocare – nei suoi incantesimi – la scrittura degli Occidentali: “Essi conoscono dei sortilegi racchiusi in certi particolari segni. Hanno dipinto questi segnuzzi su dei fogli; poi li consultano con gli occhi e li approfondono attraverso le loro parole!”. (Nota 4:Ibidem, p.53) Perché mai – si chiede Terii – “quei segni dipinti, quando esisteva la treccia Origine-della-parola per aiutare il ricordo”? Come Paofai, egli scorge ora in coloro che detengono la scrittura la causa di tutti i mali che si sono abbattuti sul suo paese. “Terii sapeva, ora, da dove piovevano i colpi, e contro chi si poteva combattere a mezzo di incantesimi”. (Nota 5: Ibidem, p.54)⁶⁸ (p.154)

Uno dei temi fondamentali – forse il tema fondamentale – degli *Immemoriali* è dunque una *quête* della scrittura da parte di due rappresentanti immemori della parola originaria. *Quête* che è anche la ricerca di un accesso diretto dal mito alla letteratura e che, in quanto tale, non può che finir male, in quanto il suo oggetto, la scrittura maori, non esiste. Paofai difatti tornerà a mani vuote dal suo viaggio all'Isola di Pasqua (“No! – dirà a proposito dei Legni-intelligenti – Si tratta ancor sempre solamente delle vecchie trecce annodate, così falsamente ‘Origine-della-parola’ e capaci soltanto di raccontare ciò che già si conosce! E impotenti a insegnarvi di più”); (Nota 8:Cfr. V. Segalen, *Gli immemoriali*, cit., p.199) e Terii, divenuto Jakoba, pagherà la sua sottomissione alla scrittura dei Bianchi con l'oblio totale della parola delle origini (“Tu hai veramente dimenticato, Jakoba tané”).⁶⁹ (p.155-156)

Se queste considerazioni ci invitiamo a leggere *Gli immemoriali* per così dire a rovescio, per ritrovare il *recto* di cui il testo costituisce il *verso*, qual è allora, per Segalen, il senso dell'oblio di Terii e della sua impossibile ricerca della scrittura? Si potrebbe infatti dire che ciò che, nel *verso* del mito, appare come perdita dell'origine, rappresenta invece, nel *recto* della letteratura, una rammemorazione e un recupero. In un suo studio sul significato del tema della dimenticanza nel mito, Lévi-Strauss ha mostrato che la dimenticanza, come categoria del pensiero mitico, esprime una carenza di comunicazione con se stessi, che forma sistema col malinteso (che è una carenza di comunicazione con gli altri). Ogni qualvolta incontriamo in un racconto mitico questa “carenza di comunicazione”, possiamo constatare che essa serve a fondare delle pratiche rituali e che, in tal modo, essa riafferma, in maniera indiretta, quella continuità del vissuto che l'oblio era intervenuto a spezzare. (Nota 11: Cfr. Cl. Lévi-Strauss, “Mythe et oubli”, in: *Langue, discours, société*, Parigi 1975, pp. 294-300)⁷⁰(p.156-157)

Protemmo allora proporre l'ipotesi seguente: in maniera analoga, nel romanzo di Segalen, ciò che è in questione nell'oblio di Terii è il rituale di fondazione della letteratura, come se essa cercasse – attraverso l'oblio – di riannodare i rapporti con la propria origine. Quasi che, per Segalen, la parola letteraria non avesse presa sulla propria origine, non disponesse, cioè, di alcuna *archè* capace di garantire i propri fondamenti. E mentre Terii – nel *verso* – cerca nella scrittura un rimedio contro l'oblio, nel *recto* lo scrittore Segalen cerca, nell'oblio, un rimedio contro la mancanza di origini della letteratura. Ciò che per Terii, nel *verso* del mito, è perdita dell'origine, diviene dunque per Segalen, nel *recto* della letteratura, un modo estremo e paradossale di comunicare con essa. Occorre che l'origine sia dimenticata, cancellata, obliata (oblivare, *oblivisci*, appartiene – come *oblinare* – al vocabolario tecnico della scrittura e significa etimologicamente: raschiare via, cancellare), affinché l'origine così abolita possa essere commemorata e assunta come fondamento dalla letteratura in cerca di un'origine. Ma perché la letteratura soffre di una mancanza di origini così radicale, da aver bisogno – per poter attingere alla propria fonte – di un'operazione tanto estrema? Si tratta qui soltanto di un'ossessione personale dello scrittore Segalen, o piuttosto di qualcosa che è iscritto così originariamente nel destino

cultura alla etnologia, dalla filosofia delle religioni alle analisi di sociologia della cultura e delle tradizioni popolari”. Entre os colaboradores estão Cacciari e Agamben.

⁶⁷ Cantor épico da Grécia Antiga. Poeta, vate (poeta profético).

⁶⁸ Autores e conceitos-chave: aedo, palavra, origem-do-verbo, Segalen.

⁶⁹ Autores e conceitos-chave: *quête*, literatura, mito, Segalen.

⁷⁰ Autores e conceitos-chave: *recto*, verso, esquecimento, mito, literatura, Lévi-Strauss, Segalen.

della letteratura, da poterci fornire un'indicazione preziosa sullo statuto più proprio dell'opera letteraria?⁷¹(p.157)

Per colui che racconta una fiaba o recita un mito, il problema dell'origine della propria parola non si pone: la fiaba preesiste sempre a colui che la dice, così come il mito precede sempre il mitante. Per usare la terminologia della scuola americana che – sulle orme di Milman Parry e di Marcel Jousse – ha dato un contributo così originale allo studio della poesia orale, si tratta qui di una questione di *performance* e non di *authorship*: l'aedo è esecutore e non l'autore del suo poema.⁷² (p.157-158)

Del tutto differente è la situazione dell'opera letteraria. In questo caso lo scrittore non riceve la sua parola da un "altrove" che lo precede, ma è lui stesso a inventarla e a crearla: ne è l'autore, e non soltanto l'esecutore.⁷³ (p.158)

Jakobson e Bogatyrev, in uno studio su *Il folklore in quanto forma autonoma di creazione*, hanno tradotto quest'opposizione fondamentale tra opera orale e opera letteraria nei termini dell'opposizione linguistica tra *langue* e *parole*. "Dal punto di vista di colui che la recita – essi scrivono – un'opera del folklore rappresenta un fatto di *langue*, che è impersonale e vive indipendentemente dal recitante, per quanto egli possa sempre deformarla e introdurre elementi nuovi per renderla più poetica o per adattarla al gusto corrente. Viceversa, per l'autore di un'opera letteraria, quest'ultima rappresenta un fatto di *parole*; non si tratta di un dato preesistente che gli venga consegnato *a priori*, ma di qualcosa che dev'essere creato dall'individuo". (Nota 12: L'articolo, apparso originariamente nel *Datum natalicium Schrijnen*, Nimega Utrecht, 1929, pp.900-913, è stato raccolto nel vol. IV dei *Selected Writings* di R. Jakobson (L'Aja-Parigi 1966, pp.1-15).⁷⁴

Se per l'aedo l'origine della propria parola non costituisce un problema, ciò è dovuto al fatto che essa gli viene trasmessa come un fatto di *langue* dalla tradizione vivente, di cui egli stesso non è che un anello. La *langue* della letteratura, invece, manca. L'autore di un'opera letteraria si trova – rispetto ad essa – nella situazione paradossale di dover proferire una *parole* la cui *langue* è assente o sconosciuta.⁷⁵ (p.158)

L'importanza di tale problema non era sfuggita ai poeti, che ne erano direttamente interessati. Tutta la letteratura del Medioevo è, infatti, impegnata in una *quête* del libro e dell'antiorità della parola che deve legittimare l'opera letteraria. Innumerevoli sono le opere che l'*incipit* ci presenta come trascrizione o traduzione di una parola anteriore, sia che si tratti (come nel *Conte du Graal* di Chrétien de Troyes) di un libro che è stato donato all'autore, sia che si tratti piuttosto (come nei *Lais* di Maria di Francia) di quegli stupendi canti mitici che sono i *lais* bretoni, di cui sappiamo altro, se non che Maria di Francia ha concepito i propri testi come loro commemorazione. Il termine stesso di romanzo deriva dall'espressione "mettere in romanzo", cioè "tradurre in lingua volgare", e quindi implica l'idea di una parola che proviene da fuori o da altrove; e si sa che questa finzione di una parola ricevuta, che l'autore si sarebbe limitato unicamente a trascrivere o tradurre fa ormai parte integrante della tradizione romanzesca.⁷⁶ (p.159)

Anche se v'è un'eccezione notevole significativa: il grande canto cortese dei trovatori provenzali, quel *trobar clus* che si richiude su se stesso e non rimanda ad alcuna *parole* anteriore, riuscendo così a porre il nulla come propria sorgente: "farai un vers de dreyt nien", "farò un verso dal puro niente", dice il primo verso della canzone più enigmatica di Guglielmo IX.⁷⁷ (p.159-160)

Non è possibile qui trattare tematicamente quest'argomento. Val la pena però almeno ricordare il problema fondamentale dell'ispirazione, che ne consegue direttamente. Le muse, Beatrice, Laura, Délie, tutti questi nomi non designano forse quell'origine assente della parola letteraria che – una volta compiutosi il passaggio dalla cultura orale alla scrittura – diviene problematica per il poeta? Avviene persino che, al termine di un itinerario i cui punti estremi sono Dante e Mallarmé, il poeta si trovi costretto a proclamare la morte di Beatrice e l'abolizione del luogo originario della parola. Può perfino darsi che egli non possa fondare la sua parola se non su tale abolizione: è questo il gesto di Mallarmé che afferma: "la destruction fut ma Béatrice".⁷⁸

⁷¹ Autores e conceitos-chave: origem, literatura, mito, *recto*, *verso*, esquecimento, falta, Segalen.

⁷² Autores e conceitos-chave: mito, fábula, *performance*, autor, executor, aedo, Milman Parry, Marcel Jousse.

⁷³ Autores e conceitos-chave: obra literária, autor, executor.

⁷⁴ Autores e conceitos-chave: folclore oral, obra literária, *langue*, *parole*, Jakobson, Bogatyrev.

⁷⁵ Autores e conceitos-chave: falta, ausência, aedo, autor, obra literária, *langue*, *parole*.

⁷⁶ Autores, palavras e conceitos-chave: palavra anterior (origem), romance, literatura medieval, Chrétien de Troyes, Maria de França.

⁷⁷ Autores e conceitos-chave: palavra anterior, canto cortês, Guglielmo IX.

⁷⁸ Autores e conceitos-chave: musa, poesia, origem ausente, oralidade, escritura, Dante, Mallarmé.

È esattamente il problema dell'*archè* della parola letteraria, del suo rapporto con una parola originaria, che diverrà il tema centrale di Victor Segalen. La sua opera ne è totalmente ossessionata che si può dire che essa sia sempre alla ricerca del proprio luogo specifico tra la parola orale del mito e la lettera. Nello studio precedentemente ricordato, Jakobson e Bogatyrev parlano di quei casi limite, nel folklore o nella letteratura, che costituiscono come una zona di frontiera, uno spazio intermedio che non è possibile iscrivere esattamente in un campo o nell'altro. Per quanto appartenga incontestabilmente al territorio della letteratura, l'opera di Segalen tuttavia lo scavalca continuamente per far segno non tanto verso quell'altra dimensione in cui potrebbe finalmente essere abolita la differenza tra mito e letteratura, tra *langue* e *parole*. Poiché, se riprendiamo e portiamo fino in fondo la definizione che Jakobson e Bogatyrev danno dell'opera del folklore (che appartiene all'ordine della *langue*) e dell'opera letteraria (che appartiene all'ordine della *parole*) potremmo allora dire che il mito assoluto – ammettendo che qualcosa del genere esista – è una lingua senza parola, mentre la letteratura assoluta – supponendo che essa esista – sarebbe una parola senza lingua. Ora, il gioco tra oblio e rammentazione che Segalen instaura tra la parola del mito e quella della letteratura mira esattamente a raggiungere quel punto di indifferenza in cui la parola senza lingua della letteratura potrebbe ritrovare la lingua che le manca e in cui la lingua senza parola del mito potrebbe infine esser proferita in una parola piena. Certo, questo gioco è una finzione, che però dev'esser presa sul serio e può gettare una luce nuova sulla questione di frontiera esistente tra la letteratura e il mito. Poiché è forse necessario smettere di considerare il mito e la letteratura come due sostanza chiaramente delimitate e la cui comunicazione pone un problema di transustanziazione⁷⁹: bisognerebbe piuttosto considerarli come due categorie differenziali che non esistono mai allo stato puro, o come i due asintoti⁸⁰ che l'iperbole della parola umana non può attingere che in un'approssimazione infinita.⁸¹(p.160-161)

In questa prospettiva, la *quête* della letteratura alla ricerca dell'origine ricorda l'avventura dei due viaggiatori occidentali i quali – nel racconto *La tête* – affascinati dalla meravigliosa testa sorridente di un Buddha, decapitano la statua per separare il volto divino dal “brutto tronco che gli trasmetterebbe la propria putredine e il proprio fango”. (Nota 15: Cfr. V. Segalen, *Imaginaires*, Rougerie, 1972, p.32.) Questa testa recisa, questa decollazione di un dio (il racconto dice: “un'esecuzione di Dio”), non è forse – come Roger Dragonetti ha mostrato nella sua analisi del poema in prosa di Mallarmé *Pauvre enfant pâle*, il cui titolo originale era lo stesso di quello del racconto di Segalen, *La tête* (Nota 16: Cfr. R. Dragonetti, *Le démon de l'analogie de Mallarmé*, in “Strumenti critici”, Torino 1974, n.24.) l'immagine del gioco di abolizione e identificazione che la letteratura instaura con la propria origine, di questa *mimesis* che implica l'abolizione del proprio modello? Non a caso, come nella prosa di Mallarmé la testa recisa del giovane cantore “se lève em l'air à mesure que la voix monte”, così nel racconto di Segalen la testa recisa fugge e rotola dinanzi ai suoi rapitori; e il suo recupero, la riunificazione con l'origine, non può avvenire che nell'istante allucinato in cui la testa si solleva misteriosamente in aria e – dice il narratore – “diventa virtuale, rovesciata sul mio viso, fronte su fronte e bocca contro bocca”. (Nota 17: Cfr. Segalen, *Imaginaires*, cit. p.50) ⁸²(p.162)

In questa testa strangolata e dagli occhi rovesciati, in questo soffocamento in cui presente e passato, traccia e origine, *parole* e *langue* si danno reciprocamente e vita e morte, ci sia consentito di scorgere uno degli specchi più penetranti in cui la letteratura occidentale – questa pratica che da sempre muove alla ricerca della propria origine – ha fissato una volta per tutte la propria immagine.⁸³ (p.163)

AGAMBEN, Giorgio. Lingua e storia. Categorie linguistiche e categorie storiche nel pensiero di Benjamin. In: BELLOI, Lucio; LOTTI, Lorenzina (org.). Walter Benjamin. Tempo storia linguaggio. Roma: Editori Reuniti, 1983, p.65-82.⁸⁴

La storia dell'umanità redenta, dice Benjamin, è l'unica storia universale: ma essa fa tutt'uno con la sua lingua. La storia universale presuppone, anzi è, la lingua universale, che pone fine alla confusione babelica. La figura di questa lingua dell'umanità redenta è, però, una lingua non scritta, ma

⁷⁹ Cf. Zingarelli. Na teologia católica, conversão da substância do pão e do vinho naquela do corpo e do sangue de Jesus Cristo, em virtude da consagração na Missa.

⁸⁰ Cf. Zingarelli. *Asintoto*. (Matemática) Reta em que uma curva dada se aproxima infinitamente sem nunca tocá-la.

⁸¹ Autores e conceitos-chave: mito, literatura, espaço de fronteira, *langue*, *parole*, categorias diferenciais, Segalen, Jakobson, Bogatyrev.

⁸² Autores e conceitos-chave: cabeça (testa, tête), origem, mimeses, literatura, Mallarmé, Segalen, Roger Dragonetti.

Agamben já havia trabalhado com a questão da tête, testa, cabeça a partir de *Monsieur Teste*, de Valéry, em “L'io, l'occhio, la voce.” [In: VALÉRY, Paul. *Monsieur Teste*. Trad. Libero Solaroli. Milano: Il saggiaiore, 1980, p.8-24.]

⁸³ Palavras e conceitos-chave: palavra, língua, literatura ocidental.

⁸⁴ O livro *Walter Benjamin. Tempo storia linguaggio* reúne os textos apresentados no congresso sobre Walter Benjamin, de 22 a 24 de abril de 1982, em Modena, organizado pelo Assessorato alla Cultura e pela Fundação San Carlo di Modena. Além de Agamben participam da publicação os também membros da comissão científica: Remo Bodei, Fabrizio Desideri, Ferruccio Masini, Liliana Rampello, Franco Rella.

festosamente celebrata. Essa è l'idea della prosa, "la prosa liberata" – leggiamo in una variante – "che ha forzato la catene della scrittura" (Nota 2: W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, 1972, v.I, t.3, p.1235) ed è, perciò, compresa da tutti gli uomini come, secondo una leggenda popolare cristiana sui poteri soprannaturali dei *Sonntagskinder*, i bambini nati di domenica comprendono la lingua degli uccelli.⁸⁵ (p.67)

Nelle pagine che seguono, noi ci proponiamo una lettura di questo testo, in cui Benjamin ha dato forma, in un scorcio luminoso, a una delle sue intenzioni più profonde.

L'accostamento fra categorie storiche e categorie linguistiche che è qui in questione non è sempre stato così inconsueto quanto può oggi apparirci. Al pensiero medievale esso era, anzi, familiare in una formulazione se possibile ancora più estrema, che si enuncia in questi termini: "La storia pertiene alla grammatica (*haec disciplina – scil, historia – si legge nelle Etimologie di Isidoro di Siviglia, ad gramaticam pertinet*) (Nota 3: Isidoro di Siviglia, *Etimologie*, I, XLI.). Nel testo di Agostino, in cui la setenza di Isidoro trovava la propria autorità, questa pertinenza è spiegata attraverso il necessario riferimento di ogni tramandamento storico alla sfera della "lettera".⁸⁶ (p.67-68)

La concessione agostiniana aveva il suo fondamento nella riflessione stoica sul linguaggio, quale si trovava ancora espressa, ad esempio, nel grande trattato di Varrone sulla lingua latina. Questa riflessione distingueva nettamente nel linguaggio due piani: quello dei nomi (o della pura nominazione, *impositio, quemadmodum vocabula rebus essent imposita*) e quello del discorso, che da esso deriva come "un fiume dalla sorgente" (Nota 5: Varrone, *De lingua latina*, VIII, 5-6.)

Poiché l'uomo può ricevere i nomi, che sempre lo predono, solo attraverso il tramandamento, l'accesso a questa sfera fondamentale del linguaggio è mediata e condizionata dalla storia. L'uomo parlante non inventa i nomi né questi scaturiscono da lui come una voce animale: essi gli avvengono invece, – dice Varrone – *discendendo*, cioè attraverso un tramandamento storico. I nomi possono esserci soltanto dati, *trāditi*; l'atto di parola è oggetto di una *ars*, suscettibile di un sapere tecnico-razionale. Qui non importa se i nomi siano concepiti come un dono divino o una invenzione umana: l'importante è che in ogni caso la loro origine sfugge al parlante.⁸⁷ (p.69)

La ragione non può trovar fondo nei nomi (*li vocaboli*), non può venire a capo di essi, perché, come abbiamo visto, essi le avvengono storicamente, *discendendo*. Questa infinita "discesa" dei nomi è la storia. Il linguaggio anticipa cioè sempre, quanto al suo luogo originale, l'uomo parlante, scavalcandolo all'infinito verso il passato e, insieme, verso il futuro di una discendenza infinita, in modo che il pensiero non può mai terminarsi in esso. E questa è l'immedicabile "ombra" della grammatica – la condizione storica dell'uomo. La storia è la cifra dell'ombra che vela l'accesso dell'uomo al piano dei nomi: *la storia è in luogo dei nomi*. La trasparenza – l'infondatezza di ogni atto di parola – del linguaggio fonda, insieme, la teologia e a storia. Finché l'uomo non potrà trovar fondo nel linguaggio, ci sarà tramandamento dei nomi; e finché ci sarà tramandamento dei nomi, ci saranno storia e destino.⁸⁸ (p.70)

La coincidenza fra lingua e storia, che si enuncia nel testo di Benjamin, cessa, in questa luce, di apparire sorprendente. La condizione storica dell'uomo è inseparabile dalla sua condizione di essere parlante ed è iscritta nella modalità stessa del suo accesso al linguaggio, che è originalmente segnata da una scissione. Ma in che modo Benjamin intende questa coesione di lingua e storia, di categorie linguistiche e categorie storiche? In un scritto del 1916 (*Il significato del linguaggio nel Trauerspiel e nella tragedia*), essa è espressa in una folgorante abbreviatura: "la storia – qui leggiamo – nasce insieme al significato nel linguaggio umano". (Nota 8: W. Benjamin, *G.S. cit.*, v.II, t.1, p.139) [...]

[...] Storia e significato producono [...] insieme, ma essi sopravvivono a una condizione per così dire preistorica del linguaggio, in cui non vi è ancora la dimensione del significato, ma solo la pura vita sentimentale della parola.⁸⁹ (p.70)

Il peccato originale, che scaccia l'uomo dal Paradiso, è, innanzitutto, la caduta del linguaggio da questa lingua dei nomi insignificante e perfettamente trasparente nella parola significativa come mezzo di una comunicazione esteriore: "La parola deve comunicare qualcosa (al di fuori di sé) – scrive Benjamin – questo è il peccato originale dello spirito linguistico... In quanto l'uomo esce dalla pura lingua dei nomi, egli fa della lingua un mezzo (di una conoscenza ad esso inadeguata) e quindi anche, almeno in parte, un mero segno; e ciò ha più tardi come conseguenza la pluralità delle lingue".⁹⁰ (Nota 13: *Ivi*, p.14) (p.71-72)

⁸⁵ Autores e conceitos-chave: história universal, língua, Benjamin.

⁸⁶ Autores e conceitos-chave: categoria histórica e categoria lingüística, Benjamin, Isidoro de Sevilha, Agostinho.

⁸⁷ Autores e conceitos-chave: linguagem, história, nome, origem, Varrone, Benjamin, Agostinho.

⁸⁸ Autores e conceitos-chave: nome (vocabulo), história, teologia.

⁸⁹ Autores e conceitos-chave: categoria histórica, categoria lingüística, significado, pré-história da linguagem.

⁹⁰ Autores e conceitos-chave: pecado original, palavra significativa, signo, Benjamin.

Proviamo, innanzitutto, a immaginare questa lingua secondo una ipotesi che Benjamin esplicitamente esclude, e cioè come un esperanto. Poiché che un'intenzione messianica fosse alla base anche dell'esperanto e si esprimesse anzi nel suo stesso nome, non era certo sfuggito a Benjamin (che, in una delle note preparatorie delle tesi *sul concetto della storia*, scrive che "la storia universale nel senso odierno è sempre soltanto una specie di esperanto. Alle speranze del genere umano essa dà un'espressione altrettanto buona, quanto il nome di quella universale" (Nota 19: W. Benjamin, *G.S.*, cit., v. I, t.3, p.1235)⁹¹ (p.74)

Com'è costruito l'esperanto? Esso si fonda su 4413 radici desunte dalle lingue indoeuropee (neolatine per la maggior parte), che, col suffisso -o formano i sostantivi, col suffisso -a gli aggettivi, col suffisso -i l'infinito del verbo. Così da *skrib*, che indica lo scrivere, si ha *skribo* (scrittore), *skriba* (scritturale), e *skribi* (scrivere). Si tratta, cioè, semplicemente di una regolarizzazione e di una estrema semplificazione grammaticale della struttura delle lingue storiche, che lasciano immutata la concezione fondamentale della lingua come sistema di segni che veicolano dei significati. Un termine è, sì, posto alla pluralità delle lingue, ma non in nome del loro compimento messianico e della loro trasfigurazione, bensì nel senso della conservazione in-finita della significazione e del voler-dire. È sufficiente riflettere per un istante per rendersi conto che qui è escluso proprio quel compimento messianico delle lingue che Benjamin aveva di mira: l'esperanto è un voler-dire infinito, che non può mai trovare compimento. Una concezione della storia universale che avesse come modello l'esperanto non potrebbe essere che una organizzazione sommaria degli elementi essenziali di tutte le storie particolari; ma questa storia sommativa non sarebbe il mondo di una integrale attualità liberato da ogni scrittura, ma una scrittura consegnata a un tramandato infinito⁹². (p.74-75)

Un'altra interpretazione contro la quale Benjamin esplicitamente mette in guardia è quella che concepisce la lingua universale (o la storia universale) come un "ideale", nel senso di un compito infinito, che traversa tutto il divenire storico.⁹³ La parola inespressiva sarebbe, in questo senso, un compito infinito, come tale mai adempibile, verso il quale si muove l'esperienza storica dell'umanità parlante. Un tale atteggiamento (che solo falsamente può essere definito religioso) rispetto alla lingua e alla tradizione storica è oggi affermato da una corrente filosofica che, uscita da una interpretazione del pensiero di Heidegger, si è guadagnata, attraverso il matrimonio con la tradizione analitica anglosassone, un posto di rilievo nella *koiné* accademica contemporanea.⁹⁴ (p.75)

La vera ermeneutica di un testo è, per Benjamin, tutto il contrario di quanto proposto dall'ermeneutica contemporanea: se l'interprete guarda al non-detto e all'infinità del senso, non è certo conservarli, bensì per compierli, per farli finire. Come il cane dell'esempio di Gadamer, egli ostinatamente addenta la mano dell'attimo storico, perché cessi di indicare al di là di se stesso in un rimando infinito. La critica autentica è compimento e mortificazione dell'opera: esponendo, in essa, l'idea, la riduce a torso, la "abbaglia", la *dice*.⁹⁵ (p.76)

Il fondamento mistico su cui riposa questa concezione della lingua e della storia risulta evidente in un'altra teoria, che pure potrebbe rivendicare i propri diritti a una legittima interpretazione del pensiero di Benjamin. Intendiamo riferirci a quell'antica teoria cabalistica del linguaggio che, nel nostro tempo, ha trovato nell'opera di Scholem la sua più autorevole esposizione. Secondo questa teoria, fondamento di ogni linguaggio umano è il nome di Dio. Questo nome non ha, però, propriamente senso né è esso stesso proferibile: esso è, infatti, costituito semplicemente dalle 22 lettere dell'alfabeto, dalla cui combinazione derivano tutti i linguaggi degli uomini.⁹⁶ (p.76)

Con questa concezione mistica del rapporto fra il nome "letterale" di Dio e il linguaggio umano, entriamo in un orizzonte di pensiero che era certamente familiare a Benjamin e che ha conosciuto oggi una sua secolarizzazione in quella teoria della supremazia della lettera o del gramma (come originario fondamento negativo del linguaggio) che, a partire da Derrida, ha avuto innumerevoli versioni nel pensiero francese contemporaneo. Ancora una volta, tuttavia, il dettato benjaminiano esclude la possibilità di una simile interpretazione. Mentre il carattere mistico e in-significante del nome di Dio è legato, nella Cabala come nella sua versione grammatologica, al suo essere costituito di pure lettere, Benjamin afferma esplicitamente che la lingua dell'umanità redenta ha "forzato le catene della scrittura" ed è una lingua "non scritta, ma festosamente celebrata".⁹⁷

⁹¹ Autores e conceitos-chave: esperanto, messianismo, Benjamin.

⁹² Autores e conceitos-chave: esperanto, história universal, pluralidade de linguas, querer-dizer infinito.

⁹³ Agamben mostra que para Benjamin a história é marcada por "cortes", ela não é infinita.

⁹⁴ Autores e conceitos-chave: lingua universal, história universal, devir histórico, tarefa infinita, Benjamin, Heidegger.

⁹⁵ Autores e conceitos-chave: hermenêutica, Benjamin.

⁹⁶ Autores e conceitos-chave: linguagem, cabala, Deus, Scholem, Benjamin.

⁹⁷ Autores e conceitos-chave: cabala, gramatologia, escritura, celebração, Benjamin, Derrida.

Se, a questo punto, torniamo al testo da cui siamo partiti, comprendiamo allora in che senso Benjamin scriva che la lingua universale dell'umanità redenta, che fa tutt'uno con la sua storia, è "l'idea della prosa stessa, che è compresa da tutti gli uomini come la lingua degli uccelli è compresa dai nati di domenica". La lingua universale che è qui in questione non può essere per Benjamin – con una intuizione di cui dobbiamo misurare insieme l'audacia e la coerenza – che l'idea della lingua cioè, non un *ideale* (in senso neokantiano) ma la stessa *idea platonica* del linguaggio, che salva e compie in sé tutte le lingue e che un enigmatico frammento aristotelico ci descrive come "un che di mezzo, un mediatore fra la prosa e la poesia". Per Benjamin, essa coincide però con l'idea della prosa stessa, secondo la concezione del nucleo prosaico di ogni formazione linguistica che agli aveva già espresso nella tesi di laurea sul concetto romantico di critiche.⁹⁸(p.79)

[Nella] perfetta trasparenza della lingua, in cui è venuta meno ogni distinzione fra il piano dei nomi e quello delle parole significanti, fra il voluto dire e il detto, sembra veramente che lingue – e, con esse, ogni cultura umana – siano giunte alla loro fine messianica. Ma a finire, qui, sono soltanto una determinata concezione della lingua e una determinata concezione della cultura: quelle, a cui siamo abituati, che fondavano ogni divenire e ogni tramandamento storico sulla immedicabile scissione fra cosa da trasmettere e atto della trasmissione, fra nomi e parole, e garantivano, a questo prezzo, l'infinità e la continuità del processo storico (e linguistico).⁹⁹ (p.80)

Contro questa concezione Benjamin si è espresso, senza reticenze quando ha scritto che il passato deve essere salvato non tanto dall'oblio o dispregio in cui esso è tenuto, quanto "da un determinato modo della sua tradizione", e che "il modo in cui esso è stimato come un'eredità è più nefasto di quanto potrebbe esserlo la sua scomparsa". O, ancora, che "la storia della cultura accresce il peso dei tesori che gravano sulle spalle dell'umanità. Ma non le dà le forze di scuoterseli di dosso e quindi di prenderli in mano".¹⁰⁰ (p.80)

Qui, invece, l'umanità ha preso veramente in mano i suoi "tesori": la sua lingua e la sua storia, la sua lingua-storia, vorremmo dire. La scissione del piano del linguaggio, che fondava l'inestricabile intreccio di lingua e storia e, nello stesso tempo, meno e lascia ora il posto a una perfetta identità di lingua e storia, di prassi e parola.

Per questo la storia universale non conosce più un passato da trasmettere, ma è il mondo di una "integrale attualità".

La lingua qui scompare come categoria autonoma, non è possibile farsene alcuna immagine distinta né imprigionarla in alcuna scrittura: gli uomini non scrivono più la loro lingua, ma la celebrano come una festa senza riti, s'intendono fra loro "come i nati di domenica intendono la lingua degli uccelli".¹⁰¹ (p.81)

AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e la scienza senza nome. *Aut aut*. Milão, n.199/200¹⁰², janeiro/ abril 1984, p.51-66.*

1. Il presente saggio propone come obiettivo la situazione critica di una disciplina che, all'opposto di tante altre, esiste ma non ha nome. Poiché creatore di questa disciplina è stato Aby Warburg (Nota 1: La *boutade* su Warburg come creatore di una disciplina "qui, à l'inverse de tant d'autres, existe, mais n'a pas de nom" è di Robert Klein (in *La forme et l'intelligible*, Paris 1970, p.224.)), solo un'attenta analisi del suo pensiero potrà fornire il punto di vista a partire dal quale una tale situazione diventerà possibile. E solo a partire da una tale situazione sarà possibile chiedersi se questa "disciplina innominata" sia suscettibile di ricevere un nome e in che misura i nomi finora proposti rispondano allo scopo.¹⁰³ (p.51)

L'essenza dell'insegnamento e del metodo di Warburg, quale si è espresso nell'attività dell'amburghese "Biblioteca per la scienza della cultura" divenuta più tardi l'Istituto Warburg (Nota 2: Nel 1933, con l'avvento del nazismo, l'Istituto Warburg fu, come noto, trasferito a Londra, dove, nel 1944, fu incorporato nell'Università di Londra. Cfr. Fritz Saxl, *The history of Warburg's library*, in E. H.

⁹⁸ Autores e conceitos-chave: prosa, lingua universal, Benjamin, Kant, Platão.

⁹⁹ Autores e conceitos-chave: língua, transmissão, continuidade, infinidade.

¹⁰⁰ Autores e conceitos-chave: história, passado, esquecimento, Benjamin.

¹⁰¹ Autores e conceitos-chave: língua-história, categoria autônoma.

¹⁰² Este número duplo de *Aut aut* é dedicado a Aby Warburg. Dez anos depois, 1994, será publicado um novo número da revista dedicado a Warburg. Nele novamente Agamben está entre os colaboradores. Desta vez com o texto "Nymphae" [*Aut aut*, Milão: Il Saggiatore, n. 321/322, maio/agosto 2004, p.53-67.].

* [Questo saggio è già apparso in "Settanta", luglio-settembre 1975. Nel ripubblicarlo qui l'autore ha aggiunto alcune pagine di *Postilla*].

Em 1998 este texto foi publicado na França em *Image et mémoire* [Paris: Arts & esthétique, 1998, p.9-43]. Em 2005 foi publicado pela terceira vez na Itália em *La potenza del pensiero* – saggi e conferenze.[Venezia: Neri Pozza Editori, 2005, p.123-146].

¹⁰³ Autores e conceitos-chave: ciência sem nome, Warburg, Robert Klein.

Gombrich, *Aby Warburg, An intellectual biography*, London 1970, p.325 sg. [Cfr. ora la traduzione, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano, 1983.], viene di solito caratterizzata come un rifiuto del metodo stilistico-formale imperante nella storia dell'arte alla fine del XIX secolo e come uno spostamento del punto focale dell'indagine dalla storia degli stili e dalla valutazione estetica agli aspetti programmatici e iconografici dell'opera d'arte quali risultano dallo studio delle fonti letterarie e dall'esame della tradizione culturale. La ventata di aria fresca che l'approccio warburghiano all'opera d'arte avrebbe portato sulle acque stagnanti del formalismo estetico è testimoniato dal successo crescente delle ricerche che si sono ispirate al suo metodo e che hanno conquistato un pubblico così vasto, anche al di fuori dei circoli accademici, che si è potuto parlare di un'immagine "popolare dell'Istituto Warburg".¹⁰⁴(p.51)

Naturalmente la caratterizzazione suddetta del metodo warburghiano riflette un atteggiamento di fronte all'opera d'arte che fu indubbiamente proprio di Aby Warburg. Nel 1889 mentre preparava presso l'università di Strasburgo la sua tesi sulla *Nascita di Venere* e sulla *Primavera* di Botticelli, egli si rese conto che qualsiasi tentativo di comprendere la mente di un pittore del Rinascimento era futile se il problema era accostato solo da un punto di vista formale (Nota 4: La testimonianza è di F. Saxl, *op. cit.*, p.326) e per tutta la vita egli conservò la sua "onesta ripugnanza" per la "storia dell'arte estetizzante" (Nota 5: *Asthetisierende Kunstgeschichte*. L'espressione si legge, fra l'altro, in una nota inedita del 1923. Cfr. Gombrich, *op. cit.*, p.88.) e per la considerazione puramente formale dell'immagine. Ma questo atteggiamento non nasceva in lui da un approccio puramente erudito ed antiquario ai problemi dell'opera d'arte né tanto meno da un'indifferenza ai suoi aspetti formali: la sua ossessiva, quasi iconolatrice, attenzione alla forza delle immagini prova, se fosse necessario, che egli era fin troppo sensibile ai "valori formali" e un concetto come quello di *Pathosformel*, in cui non è possibile distinguere fra forma e contenuto perché designa un indissolubile intreccio di una carica emotiva e di una formula iconografica, è sufficiente testimonianza del fatto che il suo pensiero non si lascia in alcun modo interpretare nei termini di una contrapposizione così poco genuina come quella forma /contenuto, storia degli stili / storia della cultura. Ciò che è unico e proprio nel suo atteggiamento di studioso non è tanto un nuovo modo di fare storia dell'arte, quanto una tensione verso il superamento dei confini della storia dell'arte che accompagna fin dall'inizio il suo interesse per questa disciplina, quasi che egli l'avesse scelta solo per insinuare in essa il seme che l'avrebbe fatta esplodere. Il "buon dio" che, secondo il suo celebre motto, "si nasconde nei dettagli", non era, per lui, il nume tutelare della storia dell'arte, ma il demone oscuro di una scienza innominata di cui soltanto oggi cominciano a intravedere i lineamenti.¹⁰⁵ (p.52)

2. Nel 1923, mentre si trovava nella casa di cura di Ludwig Binswanger a Kreuzlingen, durante la lunga malattia mentale che lo tenne lontano dalla sua biblioteca per sei anni, Warburg chiese ai suoi medici se avrebbero acconsentito a dimetterlo qualora egli avesse provato la sua guarigione tenendo una conferenza ai pazienti della clinica. Il tema che egli scelse per la sua conferenza, i rituali del Serpente degli indiani del Nord-America (Nota 6: La conferenza fu pubblicata in lingua inglese nel 1939. *A lecture on Serpent Ritual*, "Journal of the Warburg Institute", vol. II, 1939, pp.277-292.), era inaspettatamente tratto da un'esperienza della sua vita che risaliva a quasi trent'anni prima e che doveva quindi aver segnato un'impronta assai profonda nella sua memoria. Nel 1895, non ancora trentenne, durante un viaggio nell'America del Nord, egli aveva soggiornato per qualche mese fra gli indiani Pueblos e Navahos del Nuevo Messico. L'incontro con la cultura primitiva americana (alla quale era stato introdotto da Cyrus Adler, Frank Hamilton Cushing, James Mooney e Franz Boas) lo aveva definitivamente allontanato dall'idea di una storia dell'arte come disciplina specialistica, confermandolo in un proposito su cui aveva riflettuto a lungo mentre seguiva a Bonn le lezioni di Usener e di Lamprecht. [...] ¹⁰⁶ (p.52-53)

Durante il soggiorno americano, quest'esigenza giovanile divenne una decisione così ferma, che si può dire tutta l'opera di "storico dell'arte" di Warburg, compresa la celebre biblioteca che egli aveva cominciato a mettere insieme già dal 1886 (Nota 9: La costituzione della sua biblioteca occupò Warburg per tutta la vita e fu, forse, l'opera alla quale egli consacrò maggiori energie. Alla sua origine sta un fetidico episodio infantile: a 13 anni, Aby, che era il primogenito di una famiglia di banchieri, offrì a suo fratello minore Max di cederli la sua primogenitura in cambio della promessa di comprare tutti i libri che egli avrebbe chiesto. Max accettò, non immaginando certo che lo scherzo infantile sarebbe diventato realtà. Warburg ordinava i suoi libri non con i criteri alfabetici o aritmetici in uso nelle grandi biblioteche, ma secondo i suoi interessi e il suo sistema di pensiero, fino al punto di cambiare l'ordine ad ogni variazione dei suoi metodi di ricerca. La legge che lo guidava era quella del "buon vicino", secondo la quale la soluzione del proprio problema era contenuta non nel libro che si

¹⁰⁴ Autores e conceitos-chave: método, Instituto Warburg, nazismo, Saxl.

¹⁰⁵ Autores e conceitos-chave: imagem, história da arte, método, Renascimento, forma, conteúdo, Botticelli, Saxl.

¹⁰⁶ Autores, obras e conceitos-chave: internacional, *Ritual da serpente*, povos indígenas norte-americanos, Warburg, Cyrus Adler, Frank Hamilton Cushing, James Mooney e Franz Boas, Usener, Lamprecht.

cercava, ma in quello che gli stava accanto. In questo modo, egli fece della biblioteca una sorta di immagine labirintica di se stesso, il cui potere di fascinazione era enorme. Saxl riferisce, l'aneddoto di Cassirer, che, entrato per la prima volta nella biblioteca, dichiarò che doveva o fuggire immediatamente o restarvi chiuso per anni. Come un vero labirinto, la biblioteca conduceva il lettore alla meta sviandolo, da un "buon vicino" all'altro, in una serie di *détours* alla fine dei quali egli incontrava fatalmente che lo aspettava fin dall'inizio e che era, in un certo senso, Warburg stesso. Chi ha lavorato nella biblioteca, sa quanto ciò sia vero ancora oggi, malgrado le concessioni che sono state fatte nel corso degli anni alle esigenze della biblioteconomia.) , ha senso solo se la si intende come uno sforzo compiuto attraverso e al di là della storia dell'arte verso una scienza più ampia per la quale egli non si riuscì a trovare un nome definitivo, ma alla cui configurazione lavorò tenacemente fino alla morte. Nelle note per la conferenza di Kreuzlingen sul rituale del serpente, egli definisce così lo scopo della sua biblioteca come "una collezione di documenti che si riferiscono alla psicologia dell'espressione umana". (Nota 10: Cfr. Gombrich, *op cit*, p.222.) Nelle stesse note, egli ribadisce la sua avversione a un approccio formale dell'immagine che sia "privo di comprensione per la sua necessità biologica come prodotto fra la religione e la pratica artistica".¹⁰⁷ (Nota 11: Cfr. Gombrich, *op cit*, p.89) (p.54)

[...] Già nel 1912, concludendo la sua conferenza su "Arte italiana e astrologia internazionale nel palazzo Schifanoja a Ferrara" egli invitava a "un ampliamento metodologico dei confini tematici e geografici" della storia dell'arte.¹⁰⁸ (p.54)

Il simbolo, l'immagine svolgono per Warburg la stessa funzione che, secondo Semon, l'*engramma* svolge nel sistema nervoso centrale dell'individuo: in essi si cristallizzano una carica energetica e un'esperienza emotiva che sopravvivono come un'eredità trasmessa dalla memoria sociale e che, come l'elettricità condensata in una bottiglia di Leida, diventano effettive attraverso il contatto con la "volontà selettiva" di un'epoca determinata. Per questo Warburg parla spesso dei simboli come di "dinamogrammi" che vengono trasmessi agli artisti in un stato di tensione massima, ma non polarizzati quanto alla loro carica energetica attiva o passiva, negativa o positiva, e la cui polarizzazione, nell'incontro con la nuova epoca e i suoi bisogni vitali, può portare a un rovesciamento completo di significato. (Nota 19: "I dinamogrammi dell'arte antica sono trasmessi in uno stato di tensione massima, ma non polarizzati quanto alla loro carica energetica attiva o passiva, agli artisti che imitano, rispondono o ricordano. È solo il contatto con la nuova epoca che produce la polarizzazione. La polarizzazione può portare a un rovesciamento radicale (inversione) del significato che essi avevano per l'antichità classica". "L'essenza degli engrammi tiasotici come cariche bilanciate in una bottiglia di Leida prima del loro contatto con la volontà selettiva dell'epoca". Cfr. Gombrich, *op. cit.*, p.248-49)¹⁰⁹ (p.57)

Il simbolo apparteneva quindi per lui a una sfera intermedia fra la coscienza e la reazione primitiva, e portava in sé tanto la possibilità della regressione che quella della conoscenza più alta: esso è uno *Zwischenraum*, un "intervallo", una specie di terra di nessuno al centro dell'umano; e come la creazione e il godimento dell'arte richiedono la fusione fra due atteggiamenti psichici che normalmente si escludono a vicenda ("un appassionato abbandonarsi dell'io fino alla completa identificazione con l'impressione e una fredda e distanziata serenità nella contemplazione ordinatrice"), così "scienza senza nome" che Warburg inseguiva è, come si legge in una nota del 1929, "un'iconologia dell'intervallo", o una psicologia del "movimento pendolare fra la posizione di cause come immagini e come segni" (Nota 22: Cfr. Gombrich, *op. cit.* p.253.)¹¹⁰ (p.58)

Questo statuto "intermedio" del simbolo (e la sua capacità, se padroneggiato, di "guarire" e orientare la mente umana) è chiaramente affermato in una nota dell'epoca in cui, preparando la conferenza di Kreuzlingen, egli stava provando a se stesso e agli altri la propria guarigione:

Tutta l'umanità è eternamente schizofrenica. Tuttavia, da un punto di vista ontogenetico, è possibile forse descrivere un tipo di reazione alle immagini della memoria come primitivo e anteriore, benché esso continui a vivere, marginalmente. In uno stadio più tardo, la memoria non provoca più un movimento riflesso immediato e pratico, sia esso di natura combattiva e religiosa, ma le immagini della memoria sono ora consciamente immagazzinate in immagini e segni. Tra questi due stadi si situa un rapporto con le impressioni che può essere definito come la forma simbolica di pensiero. (Nota 23: Cfr. Gombrich. *Op cit.*, p.223. La concezione warburghiana dei simboli e della loro vita nella memoria sociale può ricordare l'idea junghiana di archetipo. Il nome di Jung non compare però mai nelle note

¹⁰⁷ Autores e conceitos-chave: biblioteca, Warburg, infância, imagem labirintica, lei do bom vizinho, Saxl, Gombrich.

¹⁰⁸ Autores e conceitos-chave: método, história da arte, Warburg.

¹⁰⁹ Autores e conceitos-chave: símbolo, imagem, *dinamogrammi*, memória, Semon, Gombrich, Warburg.

¹¹⁰ Autores e conceitos-chave: símbolo, iconologia do intervalo, ciência sem nome, Gombrich, Warburg.

di warburg. Non bisogna dimenticare, d'altra parte, che le immagini sono per Warburg realtà storiche, inserite in un processo di trasmissione della cultura, e non entità astoriche.)¹¹¹ (p.58)

Solo in questa prospettiva è possibile apprezzare il senso e l'importanza del progetto a cui Warburg consacrò i suoi ultimi anni e per il quale aveva scelto il nome che aveva anche voluto come moto della sua biblioteca (ancora oggi lo si può leggere entrando nella biblioteca dell'Istituto Warburg): Mnemosyne. Gertrud Bing ebbe a descrivere questo progetto come "un atalente figurativo che illustra la storia dell'espressione visiva nell'area del Mediterraneo" (Nota 24: Nell'introduzione a Aby Warburg, *La rinascita*, cit., p.XVII.)¹¹² (p.58)

Del progetto *Mnemosyne*, rimasto incompiuto alla morte di Warburg nell'ottobre del 1929, restano una quarantina di schermi di tela nera sui quali stanno appuntate circa un migliaio di fotografie, in cui è possibile riconoscere i suoi temi iconografici favoriti, ma il cui materiale si allarga fino a comprendere l'affiche pubblicitaria di una compagnia di navigazione, fotografia di una giocatrice di golf ovvero quella del papa e di Mussolini che firmano il Concordato. Ma Mnemosyne è qualcosa di più di un'orchestrazione, più o meno organica, dei motivi che avevano guidato la ricerca di Warburg nel corso degli anni. Egli la definì una volta, alquanto enigmaticamente "una storia di fantasmi per persone veramente adulte".¹¹³(p.59)

3.

Nella tesi di laurea sulla *Primavera* e la *Nascita di Venere* di Botticelli, l'apparizione della figura femminile in movimento con le vesti svolazzanti mutuata da sacorfi classici che Warburg, sulla base di alcune fonti letterarie battezza "ninfa", individuando in essa un nuovo tipo iconografico, serve a chiarire il soggetto delle pitture e, nello stesso tempo, a mostrare "come il Botticelli facesse i conti con le idee che degli antichi aveva la sua epoca". (Nota 28: A. Warburg: *Sandro Botticelli "Geburt der Venus" und "Frühling"*, Hamburg und Leipzig 1893; trad. in Warburg, *op. cit.*, p.58)¹¹⁴ (p.60)

[...] In un cerchio più ampio, l'apparizione della "ninfa" diventa così il segno di un profondo conflitto spirituale nella cultura rinascimentale, in cui la riscoperta delle *Pathosformen* classiche con al loro carica orgiastica doveva essere acrobaticamente conciliata con il cristianesimo in un equilibrio carico di tensioni di cui personalità come quella del mercante fiorentino Francesco Sassetti, analizzata da Warburg in un famoso saggio, sono un esempio perfetto. E, nel circolo perfetto della spirale ermeneutica, la "ninfa", messa a confronto con la cupa figura giacente che gli artisti rinascimentali avevano mutuato dalle rappresentazioni greche di un dio fluviale, diventa la cifra di una polarità perenne della cultura occidentale, scissa in una tragica schizofrenia che Warburg fissa in una delle annotazioni più dense del suo diario.¹¹⁵ (p.61)

Il circolo ermeneutico warburghiano si può così esemplificare come una spirale che si svolge su tre piani principali: Il primo è quello dell'iconografia e della storia dell'arte, il secondo è quello della storia della cultura, il terzo e più ampio è quello proprio della "scienza senza nome", volta a una diagnosi dell'uomo occidentale attraverso i suoi fantasmi, alla cui configurazione Warburg ha dedicato la sua vita. Il circolo in cui si rivelava il buon dio nascosto nei dettagli non era un circolo vizioso, nemmeno nel senso nietzschiano di un *circulus vitiosus deus*.¹¹⁶ (p.62)

4. Se vogliamo ora chiederci, secondo il nostro progetto iniziale, se la "scienza innominata" le cui linee fondamentali abbiamo cercato di portare alla luce nel pensiero di Warburg, possa ricevere un nome, dobbiamo innanzitutto osservare che nessuno dei termini di cui egli si è servito nel corso degli anni ("storia della cultura", "psicologia dell'espressione umana", "storia psiche", "iconologia dell'intervallo") sembra averlo soddisfatto pienamente. Il più autorevole tentativo postwarburghiano di nominare questa scienza è stato certamente quello di Panofsky, che, nell'ambito delle proprie ricerche, ha battezzato "iconologia" (in opposizione a iconografia) il più profondo approccio possibile a un'immagine. [...]

[...] Panofsky distingue, com'è noto, nell'interpretazione dell'opera tre momenti, che corrispondono, per così dire, a tre strati del suo significato. Al primo strato, che è quello del "soggetto naturale o primario", corrisponde la descrizione preiconografica, al secondo, che è quello del "soggetto secondario o convenzionale, costituente il mondo delle immagini, delle storie e delle allegorie", corrisponde

¹¹¹ Autores e conceitos-chave: símbolo, *Ritual da serpente*, imagem da memória, realidade histórica, entidade a-histórica, Jung, Warburg, Gombrich.

¹¹² Autores e conceitos-chave: Memória (Mnemosyne), Warburg, Gertrud Bing.

¹¹³ Autores e conceitos-chave: Memória (Mnemosyne), história de fantasma, iconografia, Warburg.

¹¹⁴ Autores e conceitos-chave: ninfa, Botticelli, Warburg.

¹¹⁵ Autores e conceitos-chave: ninfa, Renascimento, círculo da espiral hermenéutica, esquizofrenia, Warburg.

¹¹⁶ Autores, palavras e conceitos-chave: círculo hermenéutico, espiral, iconografia, história da arte, história da cultura, ciência sem nome, fantasma, Warburg, Nietzsche.

all'analisi iconografica. Il terzo strato, il più profondo, è quello del "significato intrinseco o contenuto, costituente il mondo dei *valori simbolici*".¹¹⁷ (p.62)

A questa scienza che, purtroppo, dopo quasi un secolo di studi antropologici è appena agli inizi, Warburg, "nel suo modo erudito, un po' complicato" (Nota 36: *Der Eintritt des antikisierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance*, "Kunstchronik", vol.25, 8 maggio 1914; trad. in A. Warburg, *op. cit.*, p.307.) ha recato dei contributi non trascurabili, che permettono di iscrivere il suo nome accanto a quelli di Mauss, di Sapir, di Spitzer, di Kerényi, di Usener, di Dumézil, di Benveniste e di molti, ma non moltissimi, altri. Ed è probabile che una tale scienza dovrà restare senza nome finché la sua azione non sarà penetrata così profondamente nella nostra cultura da far saltare le false divisioni e le false gerarchie che mantengono separate non soltanto le discipline umane fra loro, ma anche le opere d'arte dagli *studia humaniora*, la creazione letteraria dalla scienza.¹¹⁸ (p.64)

Forse la frattura che divide, nella nostra cultura, poesia e filosofia, arte e scienza, la parola che "canta" e quella che "ricorda", non è che un aspetto di quella schizofrenia della civiltà occidentale che Warburg aveva riconosciuto nella polarità della ninfa estatica e del malinconico dio fluviale. Saremo veramente fedeli all'insegnamento di Warburg, se sapremo vedere nel gesto danzante della ninfa lo sguardo contemplativo del dio e se riusciremo a capire che anche la parola che canta ricorda e anche quella che ricorda canta. La scienza che allora avrà raccolto nel suo gesto la conoscenza liberatrice dell'umano meriterà veramente di essere chiamata col nome greco di *Mnemosyne*.¹¹⁹ (p.64)

Postilla 1983

Questo saggio è stato scritto nel 1975, dopo un anno di fervido lavoro nella biblioteca del Warburg Institute. Esso era stato concepito come primo di una serie di ritratti dedicati a personalità esemplari, ciascuna delle quali doveva rappresentare una scienza umana. Oltre al saggio su Warburg, solo quello dedicato a Emile Benveniste e alla linguistica fu portato avanti, anche se mai terminato.

A distanza di sette anni, il progetto di una scienza generale dell'umano, che si trova formulato in questo studio, appare all'autore non superato, ma certamente non più perseguibile nelle stesse termine. Del resto, già alla fine degli anni Sessanta, l'antropologia e le scienze umane erano entrate in una fase di disincanto, che avrebbe reso tale progetto probabilmente obsoleto. (Che esso sia stato in questi ultimi anni qua e là riproposto in modi diversi come generico ideale scientifico, testimonia soltanto della leggerezza con cui, in ambito accademico, si sogliono sciogliere i nodi storici e politici impliciti nei problemi della conoscenza).¹²⁰ (p.65)

Per tornare a Warburg, chiamato a rappresentare, forse per antifrasi, la storia dell'arte, ciò che non cessa di apparire attuale è il gesto deciso con cui la considerazione dell'opera d'arte (e, più in là, dell'immagine) venne da lui sottratta tanto all'esame della coscienza dell'artista che a quello delle strutture incoscienti. Anche qui era lecito scorgere un'analogia con Benveniste. Mentre, infatti, la fonologia (e, sulle sue orme, l'antropologia levistraussiana) si era mossa, con indubbi vantaggi, verso lo studio delle strutture inconscie, la teoria benvenistiana dell'enunciazione, investendo il campo del soggetto e il problema del passaggio dalla lingua alla parola, apriva alla ricerca linguistica un ambito che non era propriamente definibile attraverso l'opposizione conscio/incoscio. Nello stesso tempo, la ricerca comparatistica culminata nel "Vocabolaio" offriva dei risultati che non era possibile apprezzare convenientemente attraverso l'opposizione diacronia/sincronia, storia/struttura. In Warburg, proprio ciò che poteva apparire come una struttura archetipica incoscia per eccellenza – l'immagine –, si mostrava invece come un elemento decisamente storico, come il luogo stesso dell'operare conoscitivo umano nel suo confronto vitale col passato. Ciò che così emergeva alla luce non era, però, né una diacronia né una sincronia, ma il punto in cui, nella rottura stessa di questa opposizione, si produceva il soggetto umano.¹²¹ (p.65-66)

Il problema che, in questa prospettiva, si presenta come immediatamente preliminare a ogni svolgimento del pensiero warburghiano è quello – genuinamente filosofico – dello statuto dell'immagine e, in particolare, del rapporto fra immagine e parola, fra immaginazione e ragione, che già in Kant aveva prodotto la situazione aporetica dell'immaginazione trascendentale. Poiché proprio l'immagine (potrebbe essere questo il frutto supremo dell'insegnamento di Warburg) è il luogo dove il soggetto si spoglia della mitica consistenza psicosomatica che, di fronte a un altrettanto mitico oggetto, gli era stata conferita da una teoria della conoscenza che era, in verità, una metafisica travestita, per ritrovare la sua purezza originale e – in senso etimologico – speculativa. La "ninfa" warburghiana non

¹¹⁷ Autores e conceitos-chave: ciência sem nome, iconologia, iconografia, Panofsky, Warburg.

¹¹⁸ Autores e conceitos-chave: antropologia, Mauss, Sapir, Spitzer, Kerényi, Usener, Dumézil, Benveniste, Warburg.

¹¹⁹ Autores, palavras e conceitos-chave: poesia, filosofia, arte, ciência, ninfa, deus fluvial, memória (Mnemosyne), Warburg.

¹²⁰ Autores e conceitos-chave: ciência humana, antropologia, lingüística, Biblioteca do Instituto Warburg, década de 60, Warburg, Benveniste, Agamben.

¹²¹ Autores e conceitos-chave: teoria da enunciação, antropologia, imagem, sujeito humano, Benveniste, Levis-Strauss, Warburg.

è, a quest'altezza, né un oggetto esterno né un ente intrapsichico, ma la figura più limpida dello stesso soggetto storico. Così come l'atlante "Mnemosyne" (che appare ai suoi successori troppo banale e, insieme, zeppo di capricciosi idiotismi) non è, per la coscienza dello studioso, un repertorio iconografico, ma qualcosa come uno specchio di Narciso. Per chi non se ne avveda, esso risulta inservibile o appare, tutt'al più, come un'imbarazzante questione privata del maestro, del genere della sua tanto chiacchierata malattia mentale. Come non vedere, al contrario, che ciò che attraeva Warburg in questo cosciente e rischioso gioco di alienazione mentale era proprio la possibilità di afferrare qualcosa come la pura materia storica, del tutto analoga a quella che la fonologia indoeuropea aveva offerto alla più segreta malattia di Saussure?¹²² (p.65)

AGAMBEN, Giorgio. L'idea di linguaggio.¹²³ Aut aut, Milão, n. 201, maio/junho 1984, p.67-74.¹²⁴

Chiunque sia stato educato o abbia semplicemente vissuto in un ambiente cristiano o ebraico ha qualche familiarità con la parola: rivelazione. Questa familiarità non significa tuttavia che egli sia in grado di definire il senso. Vorrei cominciare queste mie riflessioni proprio con un tentativo di definire questo termine. Sono infatti convinto che una sua corretta definizione non sia irrilevante per il tema del nostro incontro né estranea all'ambito della filosofia, cioè di quel discorso che, è stato detto, può parlare di tutto, a condizione di parlare innanzitutto del fatto che ne parla. Il tratto costante che caratterizza ogni concezione della rivelazione è la sua eterogeneità rispetto alla ragione. Ciò non vuol dire semplicemente – anche se i padri della Chiesa hanno spesso insistito su questo punto – che il contenuto della rivelazione debba necessariamente apparire assurdo alla ragione. La differenza che è qui in questione è qualcosa di ben più radicale, che concerne il piano stesso su cui la rivelazione si situa, ovvero la sua propria struttura.¹²⁵ (p.67)

Se la tradizione teologica ha, dunque, sempre inteso la rivelazione come qualcosa che la ragione umana non può conoscere da se stessa, ciò non può allora significare che questo: contenuto della rivelazione non è una verità esprimibile sotto forma di proposizioni linguistiche sull'esistente (si trattasse pure dell'ente supremo), ma piuttosto, una verità che concerne il linguaggio stesso, il fatto stesso che il linguaggio (e, dunque, la conoscenza) sia. Senso della rivelazione è che l'uomo può rivelare l'esistente attraverso il linguaggio, ma non può rivelare il linguaggio stesso. In altre parole: l'uomo vede il mondo attraverso il linguaggio, ma non vede il linguaggio. Questa invisibilità del rivelante in ciò che esso rivela è la parola di Dio, è la rivelazione.¹²⁶ (p.68)

[...] la costruzione della teologia trinitaria appare come il tentativo più rigoroso e più coerente di pensare il di quello statuto primordiale della parola che il prologo del Vangelo di Giovanni esprime dicendo: *en arké ên o lógos*, in principio era il Verbo. Il movimento unitrinario di Dio che ci è diventato familiare attraverso il simbolo niceano ("Credo in unum dominum..."), non dice nulla quanto alla realtà intramondana, non ha alcun contenuto ontico, ma rende conto della nuova esperienza della parola che il cristianesimo ha portato al mondo; per usare i termini di Wittgenstein, esso non dice nulla su *come* il mondo è, ma rivela *che* il mondo è, il linguaggio è. La parola, che è assolutamente nel principio, che è, dunque, il presupposto assoluto, non presuppone nulla se non se stessa, non ha nulla avanti a sé che possa spiegarla o svelarla a sua volta (*non c'è parola per la parola*) e la sua struttura trinitaria non è che il movimento della propria autorivelazione. E questa rivelazione della parola, questo non presupporre nulla che è il presupposto unico, è Dio: "è il verbo era [...] Dio".¹²⁷ (p.68)

Esperienza *non più* di un mero suono e *non ancora* di un significato, questo "*pensiero dalla voce sola* (*cogitatio secundum vocem solam*, come la chiama Gaunilone) apre al pensiero una dimensione logica aurorale che, indicando il puro aver-luogo del linguaggio senza alcun evento determinato di significato, mostra che vi è ancora una possibilità di pensiero al di là delle proposizioni significanti. La

¹²² Autores e conceitos-chave: imagem, palavra, imaginação, razão, ninfa, memória, sujeito histórico, Warburg, Kant, Saussure.

¹²³ "L'idea del linguaggio" foi republicado em 2005 na coletânea, organizada pelo próprio Agamben, *La potenza del pensiero* [Vicenza: Neri Pozza Editore, 2005, p.25-36]. O texto que compõe a primeira parte "Linguaggio" é antecedido pelo "La cosa stessa".

¹²⁴ O n. 201 de *Aut aut* é dedicado a "Il pensiero debole". A apresentação afirma que se trata da retomada da proposta avançada no volume coletivo "Il pensiero debole", organizado por G. Vattimo e P.A. Rovatti (Milano: Feltrinelli, 1984). Os textos publicados em *Aut aut* criam hipóteses de linhas de pesquisa, variações e críticas no âmbito do espaço teórico individualizado de tal problemática.

¹²⁵ Conceitos-chave: revelação, religião.

¹²⁶ Conceitos-chave: revelação, linguagem.

¹²⁷ Autores e conceitos-chave: revelação, trindade, cristianismo, palavra (verbo), linguagem, Wittgenstein. Em relação à "revelação" pensar também nas considerações de Paolo Virno, no livro *Quando il verbo si fa carne*, especialmente o capítulo "Materialismo e rivelazione. Per una semiotica dei fenomeni storico-naturali". [VIRNO, Paolo. Materialismo e rivelazione. In: *Quando il verbo si fa carne*. Torino: Bollati Boringhieri, 2003, p.174-184].

dimensão lógica mais original que é em questão na revelação não é, portanto, aquela da palavra significante, mas aquela de uma voz que, sem significar a significação mesma. (Em este sentido vão as teorias de que pensadores, como Roscellino, de que se dizia que tinham descoberto “o significado da voz” e que afirmavam que as essências universais eram só *flatus vocis*. Flatus vocis não é aqui o simples som, mas, no sentido que se viu, a voz como pura indicação de um evento de linguagem. E esta voz coincide com a dimensão de significado mais universal, com o ser). Esta doação de uma voz para a linguagem é Deus, é a palavra divina. O nome de Deus, isto é o nome que nomeia a linguagem, é portanto (como a tradição mística se cansa de repetir) uma palavra sem significado.¹²⁸(p.70)

Nos termos da lógica contemporânea, poderíamos dizer, então, que o sentido da revelação é que, se há um metalinguagem, isso não é um discurso significante, mas uma pura voz insignificante. Que há a linguagem é igualmente certo quanto incompreensível, e esta incompreensibilidade e esta certeza constituem fé e revelação.¹²⁹ (p.70)

O pensamento contemporâneo tem tomado conscientemente o fato de que um metalinguagem último e absoluto não existe e que toda construção de um metalinguagem resta presa em um regresso ao infinito. O paradoxo da pura intenção filosófica é, todavia, próprio de um discurso que deve falar da linguagem e expor os limites sem dispor de um metalinguagem. Em este modo ela se urta próprio a isto que constitui o conteúdo essencial da revelação: *lógos ên arké*, a palavra é absolutamente no princípio, é o pressuposto absoluto (o, como Mallarmé escreveu uma vez, o verbo é um princípio que se desenvolve através da negação de todo princípio). E é com esta demora da palavra no princípio que uma lógica e uma filosofia conscientes de seus deveres devem sempre de novo medir-se.¹³⁰(p.71)

Se há um ponto no qual as filosofias contemporâneas parecem encontrar-se de acordo é próprio o reconhecimento de este pressuposto. Assim a hermenêutica assume esta irreducível prioridade da função significante afirmando – segundo o morto de Schleiermacher¹³¹ que abre *Verdade e Método* – que “na hermenêutica há um só pressuposto: a linguagem”, ou interpretando, com Apel¹³², o conceito de “jogo linguístico” em Wittgenstein no sentido de uma condição transcendente de todo conhecimento. Este apriori, é, para a hermenêutica, o pressuposto absoluto, que pode ser reconstruído e reso consciente, mas não pode ser ultrapassado. Coerentemente a estas premissas, a hermenêutica não pode que se posicione como horizonte de uma tradição e de uma interpretação infinita, o cujo sentido último e o cujo fundamento devem necessariamente permanecer não ditos. Ela pode interrogar-se sobre como venha a compreensão, mas que a compreensão é isto que, permanecendo impensado, torna possível toda compreensão. “Todo ato de palavra – escreve Gadamer¹³³ – no ato do seu acontecer, torna, juntamente, presente o não dito a que ele, como resposta a chamado, se refere”. (Se percebe, portanto, como a hermenêutica, pur chamando-se a Hegel e a Heidegger, deixa na sombra próprio esse aspecto do seu pensamento que chamava em causa o saber absoluto e a fim da história de uma parte, e *Ereignis* e a fim da história do ser da outra).¹³⁴ (p.71)

O pensamento contemporâneo chegou em proximidade de que limite, além do qual um novo revelamento epocal-religioso da palavra não parece mais possível. O caráter de *arké* do *lógos* é já agora completamente revelado, e nenhuma nova figura do divino, nenhum novo destino histórico pode levantar-se da linguagem. A linguagem, no ponto em que se situa absolutamente em *arké*, revela também a sua absoluta anonimidade. Não há nome para o nome, não há metalinguagem, nem mesmo na forma de uma voz insignificante. Se Deus era o nome da linguagem, “Deus é morto” pode significar somente: não há mais nome para a linguagem.¹³⁵ (p.72-73)

¹²⁸ Autores e conceitos-chave: palavra, voz, Deus, linguagem, Roscellino, Gaunilone.

¹²⁹ Conceitos-chave: revelação, metalinguagem.

¹³⁰ Autores e conceitos-chave: linguagem, metalinguagem, Mallarmé.

¹³¹ Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher (Breslau, 21 de novembro de 1768 – Berlin, 12 de fevereiro de 1834) foi um teólogo, filósofo e pedagogo alemão. Foi corresponsável pela aparição da teologia liberal, negando a historicidade dos milagres e a autoridade literal das Escrituras.

¹³² Karl Otto Apel nasceu em Düsseldorf em 1922, doutorou-se em filosofia pela Universidade de Mainz. Professor da Goethe-Universität de Frankfurt (1972-90), da qual é professor emérito. Lecionou também no *Collège International de Philosophie*, do qual é membro desde 1972, no *Centro de Investigaciones Éticas* de Buenos Aires, nos EUA (Center for the Humanities, Wesleyan University; Purdue University, West Lafayette; New School for Social Research, New York; Yale University, New York) e na Itália (Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Napoli; Università di Roma). No centro das suas pesquisas está a “transformação semiótica do kantismo”. (<http://www.filosofico.net/apel.htm>)

¹³³ Hans-Georg Gadamer (11 de fevereiro de 1900 – 13 de março de 2002) escreveu *Verdade e Método* (*Wahrheit und Methode*).

¹³⁴ Autores e Conceitos-chave: linguagem, hermenêutica, saber absoluto, fim da história, *ereignis*, Hegel, Heidegger, Wittgenstein, Apel, Gadamer, Schleiermacher.

¹³⁵ Autores e Conceitos-chave: nome, Deus, linguagem, metalinguagem.

Se riprendiamo, a questo punto, l'immagine di Wittgenstein della mosca imprigionata nel bicchiere, potremmo dire che il pensiero contemporaneo ha finito col riconoscere l'inevitabilità, per la mosca, del bicchiere in cui è prigioniera. La preesistenza e l'anonimia della funzione significativa costituiscono il presupposto che anticipa già sempre l'uomo parlante e rispetto al quale non sembrano darsi uscite di sorta. Gli uomini sono condannati a intendersi nel linguaggio. Ma, ancora una volta, ciò che, in questo modo, viene lasciato da parte è proprio il progetto originale che era stato affidato a quell'immagine: la possibilità che la mosca uscisse dal bicchiere.

Il compito della filosofia va, pertanto, ripreso esattamente nel punto in cui la mosca deve innanzitutto cominciare col vedere il bicchiere dentro cui è chiusa, che cosa può significare una tale visione? Che cosa significa vedere ed esporre i limiti del linguaggio? (Il bicchiere non è, infatti, per la mosca, una cosa, ma ciò *attraverso cui* vede le cose). È possibile un discorso che, senza essere un metalinguaggio né sprofondare nell'indicibile, dica il linguaggio stesso e ne esponga i limiti?¹³⁶ (p.73-74)

Un'antica tradizione di pensiero enuncia questa possibilità come una teoria delle idee. Contrariamente all'interpretazione che vede in essa il fondamento indicibile di un metalinguaggio, alla base della teoria delle idee sta invece un'accettazione senza riserve dell'anonimia del linguaggio, così come dell'omonimia che ne governa il campo (in questo senso vanno intesi l'insistenza di Platone sull'omonimia fra idee e cose e il rifiuto socratico di ogni misologia). Proprio questa equivocità del linguaggio umano diventano tuttavia il varco aperto al "viaggio dialettico" del pensiero. Se ogni parola umana presupponesse già sempre un'altra parola, se il potere presupponente del linguaggio non avesse mai fine, allora davvero non ci potrebbe essere esperienza dei limiti del linguaggio. D'altra parte, un linguaggio perfetto, dal quale fosse scomparsa ogni omonimia e in cui tutti i segni fossero univoci, sarebbe un linguaggio assolutamente privo di idee.¹³⁷ (p.74)

L'idea è interamente compresa nel gioco fra anonimia e omonimia del linguaggio. *Né l'uomo è e ha nome, né esso non è e non ha nome*. L'idea non è una parola (un metalinguaggio) e nemmeno visione di un oggetto fuori del linguaggio (un tale oggetto, un tale indicibile non v'è), ma *visione del linguaggio stesso*. Poiché il linguaggio, che media per l'uomo ogni cosa e ogni conoscenza, è esso stesso immediato. Nulla di immediato può essere raggiunto dall'uomo parlante – tranne il linguaggio stesso, tranne la mediazione stessa. Una tale *mediazione immediata* costituisce per l'uomo la sola possibilità di raggiungere un principio liberato da ogni presupposto, anche dalla presupposizione di se stesso; di raggiungere, cioè, quell'*arké anupôthetos* che Platone, nella *Repubblica*, presenta come il *télos* come il compimento e il fine di *autós o lógos*, del linguaggio stesso e, nello stesso tempo, come la "cosa stessa" e l'affare dell'uomo".¹³⁸ (p.74)

Nessuna vera comunità umana può, infatti, sorgere sulla base di un presupposto – sia la nazione o la lingua o anche l'apriori della comunicazione di cui parla l'ermeneutica. Ciò che unisce gli uomini fra loro non è né una natura né una voce divina né la comune prigionia nel linguaggio significante, ma la visione del linguaggio stesso e, quindi, l'esperienza dei suoi limiti, della sua *fine*. Vera comunità è solo una comunità non presupposta. La pura esposizione filosofica non può essere perciò esposizione delle proprie idee sul linguaggio o sul mondo, ma esposizione dell'*idea del linguaggio*.¹³⁹ (p.74)

AGAMBEN, Giorgio. La cosa stessa.¹⁴⁰ In: DALMASSO, Gianfranco (org.). Di-segno: la giustizia nel discorso. Milano: Jaca Book spa, 1984, p.1-12. ¹⁴¹

L'espressione "la cosa stessa", *to pragma auto*, compare all'inizio cosiddetta digressione filosofica della settima lettera platonica – un testo la cui importanza per la storia della filosofia occidentale è ancora lontana dall'essere compiutamente misurata. Da quando, dopo che Bentley aveva gettato un sospetto di falsificazione su tutta l'epistolografia antica, prima Meiners nel 1783, e poi Karsten e Ast le dichiararono inautentiche, le lettere di Platone, che erano sempre state considerate parte integrante della

¹³⁶ Autores e conceitos-chave: "mosca no copo", imagem, linguagem, metalinguagem, coisa, Wittgenstein.

¹³⁷ Autores e conceitos-chave: teoria das idéias, idéia, palavra, linguagem, limite, Platão.

¹³⁸ Autores e conceitos-chave: anônima (*anonimia*), homônima (*omonimia*), idéia, palavra, linguagem, coisa mesma (cosa stessa), metalinguagem, Platão.

¹³⁹ Autores e conceitos-chave: comunidade humana, nação, língua, hermenêutica, visão da linguagem, limite, idéia de linguagem.

¹⁴⁰ No texto anterior, "L'idea del linguaggio", o termo "cosa stessa" é pensado a partir da idéia de linguagem.

¹⁴¹ O texto "La cosa stessa" (dedicado a J. Derrida e à memória de Giorgio Pasquali) foi primeiro apresentado em conferência realizada em Forlì, em 26 de outubro de 1984, ainda no mesmo ano foi publicado em *Di-segno. La giustizia nel discorso*, livro organizado por Gianfranco Dalmaso e que, além de Agamben, reúne os textos de: Carlo Siri, "Col dovuto rimbalzo"; Emmanuel Lévinas, "Note sul senso"; Gianfranco Dalmaso, "Consulere veritatem. Soggetto Del discorso e soggetto dell'etica in Agostino"; Jacques Derrida, "Di un tono apocalittico adottato di recente in filosofia"; Romano Madera, "Apocalissi del sacro"; Jean-Luc Marion, "L'essere, l'idolo, il concetto"; Giacomo Contri, "Il dis-ordine di Platone. L'inconscio demiurgo e l'inadequatio dell'ordine" e "Kant cón Lutero. L giustizia e la legge".

Em 2005, "La cosa stessa" foi republicado na coletânea *La potenza del pensiero* [Vicenza: Neri Pozza Editore, 2005, p.9-23] O texto abre a primeira parte "Linguaggio".

sua opera, vennero a poco a poco espunte dalla storiografia filosofica, proprio nel momento in cui questa era più fervida a attiva.¹⁴² (p.1)

[...] Scrive Platone “io dissi a Dionigi ciò che dissi, ma non gli spiegai tutto né lui me lo chiese. Pressumevo, infatti, di sapere già molte cose, anzi proprio le più importanti, e di dominarle a sufficienza per quello che aveva sentito dire da altri. Più tardi, a quel che sento, egli compose anche uno scritto intorno a quanto aveva ascoltato da me, presentandolo come opera sua e non come un discorso udito da me. Di questo non so nulla. Ma so che anche altri hanno scritto su queste cose, ma coloro che l’hanno nemmeno conoscenza di se stessi. Questo, però, posso dire su tutti coloro che ne hanno scritto e scriveranno in futuro: coloro che affermano di sapere ciò di cui io mi do pensiero (*peri on ego spoudazo*), sia per averlo udito da me o da altri, sia per averlo scoperto da soli: ebbene, non è possibile, secondo me, che costoro abbiano compreso alcunché della cosa” (341 a 7-c 4).¹⁴³ (p.2)

È a questo punto che compare l’espressione *to pragma auto*, la cosa stessa – una formulazione che rimase così determinante per indicare la causa del pensiero e il compito proprio della filosofia, che torneremo a incontrarla più di duemila anni dopo, come una parola d’ordine passata di bocca in bocca, in Kant, in Hegel, in Husserl, in Heidegger: “Su questa cosa non vi è alcun mio scritto né mai potrà esservi. Non è, infatti, in alcun modo dicibile come le altre discipline (*matemata*), ma dopo molto stare insieme intorno alla cosa stessa (*peri to pragma auto*) e dopo molta convivenza, improvvisamente, come luce schizzata da un fuoco, nasce nell’anima e ormai nutre se stessa (*auto heauto ede trefei*)” (341 c 4-d 2).¹⁴⁴ (p.3)

La cosa stessa ha dunque nel linguaggio il suo luogo eminente, anche se il linguaggio non è senz’altro adeguato ad essa, per via – dice Platone – di ciò che vi è di debole in esso. Si potrebbe dire, con un apparente pardosso, che la cosa stessa è ciò che, pur trascendendo in qualche modo il linguaggio, è tuttavia, possibile solo nel linguaggio e in virtù del linguaggio: la cosa del linguaggio, appunto. Quando Platone dice che ciò di cui egli si dà pensiero non è in alcun modo dicibile come gli altri *mathemata*, converrà dunque porre l’accento sulle ultime parole: essa non è dicibile allo stesso modo delle altre discipline, ma non è, per questo, semplicemente indicibile. Come Platone non si stanca di ripetere (341 e 1-5), sono ragioni di ordine etico e non meramente logico, quelle che sconsigliano di affidare alla parola scritta la cosa stessa. La mistica platonica – se una tale mistica esiste – è, come ogni mistica autentica, profondamente implicata nei logoi.¹⁴⁵ (p.5)

Fatta questa considerazione preliminare, possiamo ad esaminare più da vicino l’elenco contenuto nella digressione. L’identificazione dei primi quattro membri non pone eccessive difficoltà: il nome, il discorso definitorio, l’immagine (che indica qui l’oggetto sensibile) e, infine, la conoscenza che si attua attraverso di essi. *Onoma*, il nome, è, nei termini moderni, che sono, del resto, gli stessi della logica stoica, il significante; il logos è il significato o la referenza virtuale; l’immagine è il denotato o la referenza attuale.¹⁴⁶ (p.5)

Questi termini ci sono familiari, anche se non va dimenticato che è solo con la sofistica e con Platone che ha inizio riflessione sul linguaggio che porterà più tardi alle precise costruzioni logo-grammaticali della Stoa e delle scuole ellenistiche. Come nel libro X delle *Leggi* o nell’ultima parte del *Sofista*, Platone espone qui una teoria della significazione linguistica nei suoi rapporti con la conoscenza. La difficoltà comincia, com’è naturale, col quinto, che introduce nella teoria del significato, come noi la intendiamo, un elemento nuovo. Rillegiamo il passo: “Per ciascuno degli enti vi sono tre, attraverso i quali è necessario che si generi la scienza, quarta è la scienza stessa, quinto si deve porre quello stesso che è conoscibile e che è veramente”. Come quinto sembra qui doversi intendere lo stesso ente da cui il discorso esordisce dicendo: “Per ciascuno degli enti vi sono tre...”. La cosa stessa sarebbe allora semplicemente la cosa che è oggetto della conoscenza, con la conseguenza che risulterebbe avvalorata quell’interpretazione del platonismo (già operante in Aristotele), che vede nell’idea una sorta di inutile duplicato della cosa.¹⁴⁷ (p.5-6)

Il monito che Platone affida all’idea è, allora, che la *dicibilità stessa resta non detta in ciò che si dice di ciò su cui si dice, che la conoscibilità stessa va perduta in ciò che si conosce di ciò che è da conoscere*.¹⁴⁸ (p.7)

¹⁴² Autores, palavras e conceitos-chave: a coisa mesma (la cosa stessa), epistolografia antiga, sétima carta de Platão, Bentley, Meiners, Karsten, Ast.

¹⁴³ Autores e conceitos-chave: a coisa mesma, Platão.

¹⁴⁴ Autores e conceitos-chave: a coisa mesma (*to pragma auto*, la cosa stessa), pensamento, Kant, Hegel, Husserl, Heidegger.

¹⁴⁵ Autores e conceitos-chave: a coisa mesma (*to pragma auto*, la cosa stessa), linguagem, Platão.

¹⁴⁶ Autores e conceitos-chave: nome (Onoma), discurso, imagem, significante, significado.

¹⁴⁷ Autores e conceitos-chave: a coisa mesma, idéia, linguagem, sofistica, Platão, Aristóteles.

¹⁴⁸ Autores-chave: Platão.

[...] la cosa stessa non è una cosa – è la stessa decibilità, la stessa apertura che è in questione nel linguaggio, e che nel linguaggio costantemente supponiamo e dimentichiamo, forse perché essa stessa è, nel suo intimo, oblio e abbandono di sé. Nelle parole del Fedone (76 d 8), essa è ciò che sempre divulghiamo parlando, ciò che non facciamo che dire e comunicare e, tuttavia, sempre perdiamo di vista. La struttura pressupponente del linguaggio è la struttura stessa della tradizione: noi pressupponiamo e *tradiamo* (nel senso etimologico e nel senso comune della parola) la cosa stessa nel linguaggio, perché il linguaggio possa portare su qualcosa (*cata tinos*). L'andare a fondo della cosa stessa è il fondamento sul quale soltanto qualcosa come una tradizione può costituirsi.¹⁴⁹ (p.9)

La digressione della settima lettera contiene, lo abbiamo visto, una trattazione dell'idea nel suo rapporto col linguaggio. La determinazione della cosa stessa vi è, infatti, condotta in stretta reazione con una teoria della significazione linguistica, che costituisce, forse, la prima, anche se estremamente contratta, esposizione organica della materia. Se questo è vero, dovremmo poterne seguire le tracce nella riflessione greca sul linguaggio immediatamente successiva. Il pensiero corre qui subito al testo che ha determinato per secoli ogni riflessione sul linguaggio nel mondo antico, e, cioè, al *De interpretatione* aristotelico. Qui Aristotele enuncia il processo della significazione linguistica in modo che sembra apparentemente senza rapporto con la digressione platonica: "ciò che è nella voce (*ta hen te fone*)" egli scrive "è segno dei patemi nell'anima (*en te psuche*) e ciò che è scritto è segno di ciò che è nella voce. E come le lettere non sono le stesse per tutti gli uomini, così neppure le voci; ciò di cui esse sono innanzitutto segni, cioè i patemi nell'anima, questi sono gli stessi per tutti; e anche le cose (*pragmata*), di cui i patemi sono le similitudini, sono per tutti le stesse" (16 a 3-7).¹⁵⁰ (p.10)

Un esame più attento mostra, al contrario, una puntuale corrispondenza col testo dell'*excursus*. Proprio la tripartizione in cui Aristotele articola il movimento della significazione (*hen te fone*, *hen te psuche*, *pragmata*) ricalca infatti testualmente da distinzione platonica fra ciò che è *hen fonais* (nome e logos), ciò che è *he psuchais* (conoscenza e opinione) e ciò che è *hen somaton schemasin* (l'oggetto sensibile) (342 c 6). Tanto più notevole è la sparizione della cosa stessa. Con Aristotele la cosa stessa viene, infatti, espunta dall'*ermeneia*, dal processo linguistico della significazione; anche quando tornerà fugacemente a comparirvi (come nella logica stoica), essa sarà ormai così straniata dall'originaria intenzione platonica, da essere praticamente irricognoscibile.¹⁵¹ (p.10-11)

Espungendo la cosa stessa dalla teoria della significazione, Aristotele assolve la scrittura dalla sua debolezza. In luogo della cosa stessa, subentra, nelle *Categorie*, la *prote ousia*, la sostanza prima, che Aristotele definisce come ciò che non si dice su un soggetto (*cath'hupocheimenou*, su un presupposto) né è in un soggetto. Che cosa significa questa definizione? La sostanza prima non si dice su un presupposto, non ha presupposti, perché è essa stessa il presupposto assoluto su cui si fonda ogni discorso e ogni conoscenza. Essa sola – come nome – si dice *cath'auto*, su se stessa; essa sola – non essendo in un soggetto – si mostra nell'evidenza. Ma, in se stessa, come *individuum*, essa è ineffabile (*individuum ineffabile*, secondo la formulazione dell'aristotelismo medievale) e non entra nella significazione linguistica di cui è fondamento, se non uscendo dalla sua attualità deittica in una predicazione universale. Il *ti* che era in questione nel nome è assunto nel discorso come il *cata tinos*, il su-cui si dice. Essi – il *che* e il *su-cui* – sono, dunque, la *stessa cosa*, che può essere colta come *to ti en einai*, l'essere-il-ti- che-era. In questo processo logico-temporale la *cosa stessa* platonica è tolta e conservata, o, piuttosto, conservata solo come tolta: e-liminata.¹⁵² (p.11)

Per questo, nel *De interpretatione*, fa la sua comparsa il *gramma*, la lettera. Un esame attento mostra, infatti, che, nel circolo ermeneutico dei *Interpretatione*, la lettera, come interprete della voce, non ha essa stessa bisogno di alcun altro interprete. Essa è l'ultimo ermeneuta, oltre il quale non c'è altra *ermeneia* possibile: il suo limite. Per questo, analizzando il *De interpretatione*, i grammatici antichi decevano che la lettera, che è segno della voce, è anche *stoicheiou tes fones*, cioè suo elemento. In quanto *elemento di ciò di cui è segno*, essa ha lo statuto privilegiato di *index sui*, dell'automostrazione: come la *prote ousia*, di cui costruisce la cifra linguistica, essa mostra sé, ma si mostra solo in quanto *era* nella voce, cioè già sempre come un passato.¹⁵³ (p.11-12)

Il *gramma* è, cioè, la forma stessa della pressuposizione e nient'altro che questo. Come tale, essa occupa un posto centrale in ogni mistica e, come tale, essa ha una rilevanza decisiva anche nel pensiero del nostro tempo, che è assai più aristotelico e assai più mistico di quanto generalmente si creda. In questo senso – e solo in questo senso – Aristotele e non Platone è il fondatore della mistica

¹⁴⁹ Autores e conceitos-chave: a coisa mesma, linguagem, *decibilidade*, esquecimento, abandono, Fedone.

¹⁵⁰ Autores e conceitos-chave: idéia, linguagem, a coisa mesma, significação linguística, voz, Aristóteles, Platão.

¹⁵¹ Autores e conceitos-chave: a coisa mesma, *ermeneia*, significação linguística, Aristóteles, Platão.

¹⁵² Autores e conceitos-chave: a coisa mesma, significação linguística, sujeito (*prote ousia*), presuposto absoluto, nome, *cath'auto*, Platão, Aristóteles.

¹⁵³ Autores e conceitos-chave: interpretação, carta (*gramma*), voz, hermenêutica, passado, Platão, Aristóteles.

occidentale ed è per questa via che il neoplatonismo poté arrivare a quella concordia fra Platone e Aristotele che costituiva la base dell'insegnamento della scuola.¹⁵⁴ (p.12)

Su questo fondamento, in quanto il linguaggio porta, cioè, iscritta in se stesso la struttura ontologica della presupposizione, il pensiero può farsi immediatamente scrittura, senza doversi misurare con la cosa stessa e senza tradire il proprio presupposto. Il filosofo è, anzi, lo scrivano del pensiero e, attraverso il pensiero, della cosa e dell'essere. Il tardo lessico bizantino che va sotto il nome di Suda alla voce Aristotele annota: *Aristoteles tes fuseos grammateus en ton calamon apobrechon eis noun*, "Aristotele era lo scrivano della natura, che intingeva la penna nel pensiero".¹⁵⁵ (p.12)

AGAMBEN, Giorgio. Quattro glosse a Kafka.¹⁵⁶ Rivista di estetica, Torino: Rosenberg & Sellier, ano XXVI, n.22, 1986, p.37-44. ¹⁵⁷

I – Sulla morte apparente

In ogni esperienza eccezionale non è mai ciò che in essa si trova, ma quel che possiamo ricavarne per la vita di ogni giorno. Per questo tanto nel mito platonico della caverna che nell'apologo kafkiano sulla morte apparente, veramente decisivo è soltanto il momento del ritorno. Ma questo significa anche che ogni esperienza eccezionale è, in un certo senso, soltanto apparente. Se fosse stata reale, non ne saremmo tornati, non staremmo ora a parlarne: saremmo, rimasti fuori della caverna, abbacinati dal sole, o nella tomba a decomporci lentamente. Possiamo, infatti, avere conoscenza solo di ciò da cui siamo potuti tornare, ma ciò da cui si può tornare non è veramente al di là del mondo e della vita comune; chi pretende di star parlando della morte vera – e oggi sono in molti a pretenderlo – scherza, o non sa quel che dice, perché la morte è innanzitutto l'impossibilità di tornare e, comunque, non c'è posto, in essa, per noi.¹⁵⁸ (p.37)

[...] Questa morte apparente, questo ritorno da dove non siamo mai stati, è il linguaggio. La parola, certo, non è mai stata fuori della parola, nel non-linguistico, ed è inutile volergliene per questo; se ci fosse stata, non ne potrebbe parlare, non sarebbe più una parola. Lo stesso non-linguistico, lo stesso indicibile non sono, anzi, che un'invenzione della parola, solo in essa potevamo concepire una simile idea (un animale, infatti, in che modo avrebbe potuto concepirla?). E, dal non-linguistico, il linguaggio è sempre già tornato; come nella poesia di Caproni¹⁵⁹, esso è solo questo incessante far ritorno prima di essere stati in alcun luogo. (Per questo, il verbo essere, che esprime la pura relazione col linguaggio, in tutte le lingue indoeuropee manca del passato e deve supplire a questo difetto prendendo in prestito forme da altre radici verbali). Ma, nel punto in cui comprendiamo la parola come parola, cessiamo di immaginare parole al di là della parola, cessiamo di fingere di essere stati nella vera morte. Tornati da dove non siamo mai stati, siamo finalmente qui, dove non potremo più tornare. Il non-linguistico, taciuto dalla parola, è ora perfettamente decibile.¹⁶⁰ (p.37-38)

II- Nella colonia penale

La leggenda s'illumina singolarmente se si comprende che l'apparecchio di tortura inventato dall'ex comandante della colonia penale è, in verità, il linguaggio. Ma, con ciò, essa si complica anche in misura non minore. Nella leggenda, infatti, la macchina è innanzitutto uno strumento di giustizia e di punizione. Ciò significa che anche il linguaggio è, sulla terra e per gli uomini, un tale strumento. Il segreto della colonia penale sarebbe allora quello stesso che un personaggio di un romanzo contemporaneo tradisce con queste parole: "ti confiderò un segreto terribile: il linguaggio è la pena. In esso tutte le cose devono entrare e in esso devono perire secondo la misura della loro colpa".¹⁶¹ (p.38)

Due interpretazioni della leggenda sono, a questo punto, possibili. Secondo la prima, l'ufficiale aveva effettivamente, nella sua funzione di giudice, violato il precetto "sii giusto" e per questo deve pagarne la pena. Ma con lui anche la macchina, complice necessaria dell'ingiustizia, deve essere distrutta. Che poi l'ufficiale non possa trovare nella pena quella redenzione che altri avevano creduto di trovarvi, si spiega facilmente colla circostanza che egli conosceva in anticipo il testo dell'incisione.

Ma un'altra lettura è ugualmente possibile. Secondo questa, il precetto "sii giusto" non si riferisce al dettato che l'ufficiale ha trasgredito, ma è, piuttosto, l'istruzione destinata a mandare in pezzi la

¹⁵⁴ Autores e conceitos-chave: carta (*grammar*), presupposto, mística ocidental, neoplatonismo, Platão, Aristóteles.

¹⁵⁵ Autores e conceitos-chave: escritura, pensamento, coisa, ser, linguagem, a coisa mesma, Arsitóteles, Platão.

¹⁵⁶ As quatro glosas são: I – Sulla morte apparente; II – Nella colonia penale; III – Sulla gravità; IV – Studenti.

¹⁵⁷ O número 22 da *Rivista di estetica*, editada por Gianni Vattimo, gira em torno da temática filosofia e poesia. Além de Agamben, Massimo Cacciari participa com o texto "Interpretazione di Michelstaedter".

¹⁵⁸ Autores e conceitos-chave: experiência essencial, morte aparente, retorno, mito da caverna, Platão, Kafka.

¹⁵⁹ A poesia de Caproni também faz parte do estudo das categorias italianas, pensadas na de 1970 por Giorgio Agamben, Italo Calvino e Claudio Rugafori.

¹⁶⁰ Autores e conceitos-chave: morte aparente, retorno, não-linguístico, animal, palavra, linguagem, ser (essere), poesia, Caproni.

¹⁶¹ Autores palavras e conceitos-chave: lenda, instrumento de tortura, linguagem, punição, culpa. Fragmento do romance *Na colônia penal*, de Kafka.

machina. E l'ufficiale ne è perfettamente cosciente, dal momento che l'annuncia al viaggiatore: "dunque l'ora è venuta" disse infine e guardò improvvisamente il viaggiatore con occhi limpidi che contenevano chissà quale invito, chissà quale appello a comprendere". Non c'è dubbio: egli ha introdotto l'istruzione nella macchina con l'intenzione di distruggerla.¹⁶² (p.39-40)

Il senso ultimo del linguaggio – sembra allora dire la leggenda – è l'ingiunzione "sii giusto"; e tuttavia proprio il senso di questa ingiunzione è ciò che la macchina del linguaggio non è assolutamente in grado di farci capire. O, piuttosto, può farlo solo cessando di svolgere il suo compito penale, solo andando in pezzi e diventando, da punitrice, assassina. In questo modo da giustizia trionfa della giustizia, il linguaggio del linguaggio. Che l'ufficiale non abbia trovato nella macchina quel che gli altri vi avevano trovato è, allora, perfettamente comprensibile: a quel punto non c'era per lui, nel linguaggio, più nulla da capire. Per questo la sua espressione è rimasta veramente quale era stata in vita: lo sguardo limpido, convinto, la fronte trafitta dal grosso pungiglione di ferro.¹⁶³ (p.40)

III- Sulla gravità

(Nota *: L'ultima volta che ho visto Italo Calvino fu per parlare della prima delle conferenze che stava preparando per l'università di Harvard, che mi aveva dato da leggere in una stessura provvisoria. Il tema della conferenza era la leggerezza¹⁶⁴. Essa si apriva, se ben ricordo, col verso di Cavalcanti (che gli sapevo caro di cui avevamo tante volte parlato): "e bianca neve scender senza venti" e terminava con l'immagine kafkiana del cavaliere del secchio. Su quest'ultimo finì per concentrarsi il nostro discorso. Questa meditazione – che nasce da quella conversazione con Italo e cerca di prolungarla – gli è dedicata. Ma che la sua voce manchi alla risposta fa per sempre di questo testo, al di là della sua provvisoria sconclusionatezza, un torso e un frammento.)

Tutti conoscono la storia del cavaliere del secchio¹⁶⁵, che scende a prendere il carbone a cavallo del suo secchio vuoto. "ma sotto il mio secchio si leva su, magnifico, magnifico! I cammelli accovacciati al suolo, scuotendosi sotto il bastone del cammelliere, non si alzano con più grazia. Lungo la strada gelata si va a trotto regolare; più volte mi sento sollevare fino all'altezza dei primi piani; mai mi calo fino alle porte delle case. E insolitamente in alto mi libro davanti alla cantina a volta del carbonaio...". La ragione, per cui il secchio può così docilmente trasformarsi in cavallo, è presto spiegata: "Carbonaio, per piacere, carbonaio! Dammi un po' di carbone. Il mio secchio è così vuoto che si posso cavalcare sopra". È un eccesso di leggerezza, una mancanza di peso che confina con la miseria, quella che, contro ogni forza di gravità, solleva in alto il cavaliere. Ma ciò che egli desidera sopra ogni altra cosa è solo acquistare un po' di peso, soltanto una palata di carbone: "e se me ne date due, mi fate più che felice". La sua cavalcatura sarà pur buona, ma ha un difetto: è troppo leggera, e basta un grembiule femminile a farle schizzare le zampe in aria. Colui che, in questo modo, è salito in volo, lo ha fatto, in verità, perché costretto dalla propria leggerezza a andare in cerca di gravità. Ed è solo la perfidia della moglie del carbonaio, che rifiuta di prestargli ascolto, che lo condanna a vagare senza ritorno nella gelida regione delle Montagne di Ghiaccio.¹⁶⁶ (p.40-41)

L'apologo kafkiano sulla gravità ha un precedente nell'episodio dello *Zarathustra* che porta il titolo: "Della visione e dell'enigma". Anche qui il problema è quello dell'andare in alto e del suo opposto, lo "spirito di gravità", impersonato da un nano che il profeta si porta sulle spalle ("metà nano, metà talpa"¹⁶⁷, decisamente una creatura kafkiana!). "Zarathustra" bisbiglia il nano "tu, pietra della saggezza! Ti lanciasti in alto, ma ogni pietra lanciata deve ricadere". In un altro episodio, che s'intitola "Lo spirito di gravità", l'uomo è paragonato a un cummello, immagine, qui, non della leggerezza, come nelle storielle di Kafka, ma del carico: "Solo l'uomo è pesante da portarsi! Perché trascina sulle spalle troppe cose che non lo riguardano. Come il cammello egli s'inginocchia e si lascia caricare per bene".¹⁶⁸ (p.41)

[Il destino del cavaliere del secchio] non è l'eterno ritorno, ma la leggerezza di una piuma che il vento porta via per sempre, "a non mai rivederci". La vera leggerezza – sembra dire – non è l'eterno ritorno, ma un non mai ritornare. Così desolata è, in apparenza, la sua lezione. Possiamo credergli, precisamente perché non tornerà mai più a ripetercela. (Il suo contrario è il cacciatore Gracco, che non è riuscito a staccarsi dalla terra e la cui barca è condannata a solcare eternamente acque terrene, spinta dal vento "che soffia nelle più basse regioni della morte").¹⁶⁹ (p.42)

¹⁶² Autores e conceitos-chave: leitura, lenda, transgressão, máquina, juiz, viajante, destruição.

¹⁶³ Autores e conceitos-chave: linguagem, ordem (sii giusto), máquina da linguagem, justiça.

¹⁶⁴ Leggerezza – Leveza. Uma das *Seis propostas para o próximo milênio*. A tradução brasileira é de 1990, com tradução de Ivo Barroso. Nesta edição o texto não inicia segundo a descrição de Agamben, Cavalcanti só é referenciado lá pela metade do texto.

¹⁶⁵ Cavaliere del secchio – Cavaleiro do balde.

¹⁶⁶ Autores e conceitos-chave: leveza, cavaleiro do balde, gravidade, Italo Calvino, Cavalcanti.

¹⁶⁷ Talpa – toupeira.

¹⁶⁸ Autores, personagens e conceitos-chave: leveza, gravidade, anão, Zarathustra, Kafka, Nietzsche.

¹⁶⁹ Autores e conceitos-chave: eterno retorno, leveza, Nietzsche, Kafka.

IV – Studenti

Talmud significa studio. Durante l'esilio babilonese, gli ebrei, poiché il Tempio era stato distrutto e non potevano più celebrare i sacrifici, affidarono la conservazione della loro identità non tanto al culto, quanto al suo studio. *Torah*, del resto, non significa in origine Legge, ma dottrina, e perfino il termine *Mishnah*, che indicava la raccolta delle leggi rabbiniche, proveniva da una radice il cui senso era innanzitutto "ripetere". Quando l'editto di Ciro permise il ritorno degli ebrei in Palestina, il Tempio fu ricostruito; ma ormai la religione di Israele era stata segnata per sempre dalla pietà dell'esilio. All'unico Tempio, dove si celebrava il solenne sacrificio cruento, si affiancarono le molteplici sinagoghe, semplici luoghi di riunione e di preghiera, e al dominio dei sacerdoti si sostituì l'influenza crescente dei farisei e degli scribi, uomini del libro e dello studio.¹⁷⁰ (p.42)

Lo studio è, infatti, in sé interminabile. Chiunque abbia conosciuto le lunghe ore di vagabondaggio tra i libri, quando ogni frammento, ogni codice, ogni iniziale in cui s'imbatte sembra aprire su nuova strada, che viene poi subito smarrita a un nuovo incontro, o abbia provato la labirintica illusività di quella "legge del buon vicino", cui Warburg aveva improntato la sua biblioteca, sa che lo studio non soltanto non può propriamente aver fine, ma nemmeno desidera averla.¹⁷¹ (p.43)

Qui l'etimologia del termine *studium* si fa trasparente. Esso risale a una radice *st-* o *sp-*, che indica gli urti, gli *chocs*. Studiare e stupire sono, in questo senso, parenti: chi studia è nella condizione di chi ha ricevuto un urto e rimane stupefatto davanti a ciò che l'ha colpito, senza riuscire a venirne a capo e, insieme, impotente a staccarsene. Lo studioso è, cioè, sempre anche uno stupido. Ma se, da una parte, egli se ne sta così attonito e assorto, se lo studio è dunque essenzialmente patimento e passione, dall'altra l'eredità messianica che esso contiene lo spinge invece incessantemente alla conclusione. Questo *festina lente*, quest'alternanza di stupore e di lucidità, di scoperta e di smarrimento, di passione e di azione è il ritmo dello studio.¹⁷² (p.43)

Nulla di più simile ad esso di quella condizione che Aristotele, contrapponendola all'altro, definisce "potenza". Potenza e, da una parte, *potentia passiva*, passività, passione pura e virtualmente infinita, dall'altra *potentia attiva*, tensione inarrestabile al compimento, urgenza verso l'atto. Per questo Filone paragona la saggezza compiuta a Sarah, che, essendo in sé sterile, spinge Abramo a unirsi alla sua serva Hagar, cioè allo studio, per poter generare. Ma una volta pregno, lo studio è rimesso nelle mani di Sarah, che ne è la padrona. E non è un caso se Platone, nella settima lettera, si serve di un verbo apparentato a studiare (□□□□□□□□) per indicare il suo rapporto con quanto gli sta più a cuore: solo dopo un lungo, studioso sfregare insieme nomi, definizioni e conoscenze si produce nell'animo la scintilla che, infiammandolo, segna il passaggio dalla passione al compimento.¹⁷³ (p.43)

Questo spiega, anche, la tristezza dello studioso: nulla è più amaro di una prolungata dimora nella potenza. Quale sconsolata tetraggine possa derivare da questa incessante procrastinazione dell'atto, nulla lo mostra meglio di quella *melancholia philologica* che Pasquali, fingendo di trascriverla dal testamento di Mommsen, pose come cifra enigmatica della propria esistenza di studioso.

La fine dello studio può non sopraggiungere mai – e, in questo caso, l'opera rimane per sempre allo stadio di frammento e di scheda – o, anche, coincidere col momento della morte, in cui quella che sembrava un'opera compiuta si rivela come semplice studio: è il caso di S. Tommaso, che, poco prima di morire, confida in segreto all'amico Rinaldo: "viene la fine della mia scrittura, poichè mi sono ora svelate cose, per le quali tutto quanto ho scritto e insegnato mi pare un'inezia, e perciò spero che con la fine della dottrina verrà presto anche quella della vita".¹⁷⁴ (p.44)

Ma l'ultima, più esemplare incarnazione dello studio nella nostra cultura, non è il grande filologo né il santo dottore. È, piuttosto, lo studente, quale appare in certi romanzi di Kafka o di Walser. Il suo prototipo è nello studente di Melville, che siede in una camera dalla volta bassa, "in tutto simile a una tomba", coi gomiti sulle ginocchia e la fronte tra le mani. E la sua figura più stremata è Bartleby¹⁷⁵, lo scrivano che ha smesso di scrivere. Qui la tensione messianica dello studio si è rovesciata, o piuttosto, è andata oltre se stessa. Il suo gesto è quello di una potenza che non precede, ma segue il suo atto, se l'è lasciato per sempre alle spalle; di un *Talmud* che non soltanto ha rinunciato alla riedificazione del Tempio, ma lo ha addirittura dimenticato. Questi studenti studiano come, dopo la fine dei tempi, potrebbero studiare, nel limbo, i bambini non battezzati o i filosofi pagani, che non hanno più nulla da sperare, né dal futuro né dal passato. Con ciò, lo studio si libera dalla tristezza che lo sfigurava e fa

¹⁷⁰ Autores e conceitos-chave: estudo, culto, judaísmo, *Talmud*, *Mishnah*, lei.

¹⁷¹ Autores e conceitos-chave: estudo, interminável, lei do bom vizinho, sem fim, Warburg.

¹⁷² Autores e conceitos-chave: etimologia, estudo, *studium*, estudioso, estúpido, choque.

¹⁷³ Autores e conceitos-chave: potência, potência ativa, potência passiva, estudo, Platão, Aristóteles, Filone.

¹⁷⁴ Autores e conceitos-chave: potência, estudioso, morte, Pasquali, San Tommaso.

¹⁷⁵ Em 1993 Agamben publica junto com Deleuze *Bartleby e La formula della creazione* [Trad. Stefano Verdicchio. Macerata: Quodlibet, 1993.].

ritorno alla sua più vera natura. Questa non è l'opera, ma l'ispirazione, l'autonutimento dell'anima.¹⁷⁶ (p.44)

AGAMBEN, Giorgio. Bataille e il paradosso della sovranità.¹⁷⁷ In RISSET, Jacqueline. Georges Bataille: il politico e il sacro. Napoli: Liguori, 1987, p.115-119.¹⁷⁸

As reflexões que seguem se referem a uma anedota que me foi contada há alguns anos por Pierre Klossowski, que eu fui encontrar em seu pequeno escritório da rua Vergniet para que me falasse dos seus encontros com Walter Benjamin. Dele Pierre lembrava perfeitamente, com mais de quarenta anos de distância, “do rosto de criança, sobre o qual parecia que haviam sido colados bigodes”. Naquele instante, entre as imagens que ele tinha ainda bem vivas na memória, havia também aquela de Benjamin com as mãos levantadas em um gesto de advertência (Klossowski naquele momento ficou de pé para imitá-lo) que, a propósito da atividade do grupo *Acéphale* e, em particular, das idéias expostas por Bataille no ensaio sobre a *Notion de dépense*¹⁷⁹ (que havia saído três anos antes na *Critique sociale*), repetia “Vous travaillez pour le fascisme!”.¹⁸⁰ (p.116)

Tenho me perguntado freqüentemente o que Benjamin pretendia com essa frase. Ele não era nem um marxista ortodoxo nem um racionalista influenciado por *coniunctivis professoria*, que, ainda tantos anos depois acontecia na cultura italiana do pós-guerra, pudesse se scandalizar com temas que ocupavam o pensamento de Bataille. O “materialismo antropológico”, do qual havia procurado traçar o perfil já no ensaio sobre o surrealismo de 1929, não parece ao contrário muito distante - ao menos à primeira vista - do projeto batailliano de ampliar o horizonte teórico-prático do marxismo (basta pensar no tema da embriaguez¹⁸¹ que, naquele ensaio, ocupa uma posição central). Além disso, Benjamin conhecia bem a forte aversão de Bataille ao fascismo, a qual se exprimia exatamente naqueles anos em uma série de artigos e análises extremamente agudas. Se não podia certamente tratar-se dos temas e dos conteúdos do pensamento de Bataille, o que poderia então entender Benjamin com aquela sua obscura advertência?¹⁸² (p.116)

Não creio poder fornecer uma resposta imediata a essa pergunta. Mas como estou convencido da persistente atualidade dos problemas que ocupavam a reflexão daqueles anos, gostaria de tentar ampliar o âmbito cronológico da advertência de Benjamin e perguntar: em que sentido se poderia dizer hoje que também nós trabalhamos, sem saber, para o fascismo? Ou ainda, invertendo a pergunta, em que sentido podemos assegurar que não estamos trabalhando para o que Benjamin podia entender com aquele termo?

Para poder colocar essa pergunta, gostaria primeiramente de situá-la em relação a uma das tentativas que me parecem mais rigorosas para se medir a herança teórica do pensamento de Bataille e de desenvolvê-la em direção a uma teoria da comunidade. Refiro-me ao importante ensaio de Jean-Luc Nancy sobre *La communauté desoeuvrée* (publicado em *Aléa*, 4, 1983) e ao texto de Blanchot *La communauté inavouable* (Paris, 1983) que constituem de algum modo uma retomada e um prolongamento.¹⁸³ (p.116-117)

Tanto Nancy quanto Blanchot se movem pela constatação da crise radical e da dissolução da comunidade no nosso tempo e procuram, precisamente, interrogar-se sobre a possibilidade – ou sobre a impossibilidade – de um pensamento e de uma experiência comunitária. É nesta perspectiva que ambos olham o pensamento de Bataille. Eles concordam em reconhecer em Bataille a recusa de toda comunidade positiva fundada sobre a realização ou sobre a participação de um pressuposto comum.

¹⁷⁶ Autores e conceitos-chave: estudante, messianismo, potência, Bartleby, Kafka, Walser, Melville.

¹⁷⁷ A tradução dos fragmentos foi feita por mim. A paginação segue o original em italiano.

¹⁷⁸ Giorgio Agamben profere esta fala durante o seminário sobre Georges Bataille, realizado na Itália, no início de 1986 e organizado pelo Centro Cultural francês de Roma, sob a curadoria de Jacqueline Risset com a colaboração de Marina Galletti e Annamaria Laserra. Além de Agamben também participa, entre outros nomes, Georges Didi-Huberman, com “L'immagine aperta”. O evento resulta na publicação, em 1987, do livro *Georges Bataille: il politico e il sacro*.

Em “Bataille e o paradoxo da soberania” Agamben antecipa muitas questões que serão repensadas por ele em *Homo sacer: O poder soberano e a vida nua I* [Trad. Henrique Bürgo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002]. Esse repensar se dá principalmente em relação a Bataille. Segundo Agamben, em conversa durante a sua passagem por Florianópolis - SC, em setembro de 2005, Bataille foi durante muito tempo seu interesse, mas nos últimos trabalhos, tem se afastado muito das idéias bataillianas, principalmente em relação ao sagrado.

¹⁷⁹ Publicado na França na década de 40, no Brasil, o ensaio é traduzido em 1975. [BATAILLE, Georges. *A parte maldita*, precedida de *A noção de despesa*. Trad. J.Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1975.]

¹⁸⁰ Autores e conceitos-chave: fascismo, *Critique sociale*, *Acéphale*, Bataille, Klossowski, Benjamin.

¹⁸¹ No original *ebrezza*, estado de exaltação e atordoamento provocado por um prazer intenso. Um ofuscamento das faculdades mentais, provocado por uma excessiva quantidade de álcool. Mais adiante no texto Agamben irá utilizar o termo *estasi*.

¹⁸² Autores e conceitos-chave: marxismo, fascismo, materialismo antropológico, embriaguez, surrealismo, Bataille, Benjamin.

¹⁸³ Autores e conceitos-chave: comunidade, Bataille, Nancy, Blanchot.

A experiência comunitária implica, na realidade, para Bataille, tanto a impossibilidade do comunismo enquanto imanência absoluta do homem ao homem quanto à inoperância¹⁸⁴ de toda comunhão fusional em uma hipóstase coletiva. A esta idéia de comunidade se opõe em Bataille uma comunidade negativa, cuja possibilidade se abre na experiência da morte. A comunidade revelada pela morte não institui nenhuma ligação positiva entre os dois sujeitos, porém é mais freqüentemente ordenada pelo seu desaparecimento, a morte como aquilo que não pode de forma alguma ser transformado em uma substância ou em uma obra comum.¹⁸⁵ (p.117)

A comunidade que está aqui em questão tem, por isso, uma estrutura absolutamente singular: ela assume em si a impossibilidade da própria imanência, a impossibilidade mesma de ser comunitária enquanto sujeito da comunidade. A comunidade repousa, nesse sentido, de algum modo, na *impossibilidade da comunidade* e a experiência desta impossibilidade funda ao contrário a única comunidade possível. É evidente que, nesta perspectiva, a comunidade pode ser simplesmente “comunidade daqueles que não têm comunidade”. E tal será na verdade o modelo da comunidade batalliana: trata-se da comunidade dos amantes, que ele freqüentemente evocou, ou da comunidade dos artistas ou, mais insistentemente, da comunidade dos amigos, à qual ele procurou dar vida com o grupo *Acéphale*, do qual o *Collège de Sociologie* era a manifestação esotérica – em todo caso no centro desta comunidade está inscrita esta estrutura negativa.¹⁸⁶ (p.117)

Mas como se pode atestar uma semelhante comunidade? Em qual experiência esta poderá manifestar-se? A privação da cabeça, a acefalidade que sanciona a participação ao grupo batalliano fornece já uma primeira resposta: a exclusão da cabeça não significa somente elisão da racionalidade e exclusão de um chefe, mas, antes de tudo, a mesma auto-exclusão dos membros da comunidade, que estão presentes só através da própria decapitação, da própria “paixão” no sentido estreito da palavra. É essa experiência que Bataille define com o termo *extase*, êxtase. Como bem viu Blanchot, mas como, de resto, estava implícito na tradição mística da qual Bataille, tomando-a em distância, recebia o termo, o paradoxo decisivo do *ekstasis*, deste absoluto estar-fora-de-si do sujeito, é que aquele que faz a experiência não está mais no instante em que a experimenta, deve faltar a si no momento mesmo em que deveria estar presente para fazer a experiência.¹⁸⁷ (p.117-118)

O paradoxo do êxtase batalliano é, na realidade, que *o sujeito deve estar lá onde não pode estar*, ou vice-versa, que ele *deve faltar lá onde deve estar presente*. É essa a estrutura antinômica daquela experiência interior que Bataille procurará por toda a vida prender-se e cuja realização constituía aquilo que ele definia como “opération souveraine” ou “la souveraineté de l'être”, a soberania do ser. Não é certamente por acaso que Bataille terminou por preferir a expressão “opération souveraine” a outra definição. Com o seu sentido agudo quanto ao significado filosófico das questões terminológicas, Kojève, em uma carta a Bataille que se conserva na Bibliothèque Nationale de Paris, sublinha explicitamente que o termo mais apropriado para o problema do amigo não pode ser “souveraine”. E ao final da seção intitulada *Position décisive nell'Expérience intérieure*¹⁸⁸, Bataille define deste modo a operação soberana: “L'opération souveraine, qui ne tient que d'elle-même son autorité, expie en même temps cette autorité”.¹⁸⁹

Qual é, na realidade, o paradoxo da soberania? Se soberano é, segundo a definição de Carl Schmitt, aquele que tem o poder legítimo de proclamar o estado de exceção e de suspender, de tal modo, a validade do ordenamento jurídico, o paradoxo do soberano se pode então enunciar desta forma: “o soberano está, ao mesmo tempo, fora e dentro do ordenamento”. A precisão “ao mesmo tempo” não é supérflua: “o soberano, na verdade, tendo o poder *legítimo* de suspender a validade da lei, *se coloca legitimamente fora dela*. Por isso, o paradoxo da soberania se pode também formular deste modo: “a lei está fora de si mesma, está fora da lei; ou: eu, o soberano, que estou fora-da-lei, declaro que não há fora-da-lei”.¹⁹⁰ (p.117)

Este paradoxo é muito antigo e, se se observa atentamente, está explícito no mesmo oxímoro em que se encontra a expressão: o sujeito soberano. O *sujeito* (isto é, aquilo que etimologicamente está sob) é *soberano* (é, por isso, aquilo que está sobre). E talvez o termo sujeito (em conformidade à ambigüidade

¹⁸⁴ No original *ineffettualità*, termo não comumente usado e que indica a impossibilidade de se conciliar com as exigências das atuações práticas, aquilo que não tem possibilidade de ser efetuado.

¹⁸⁵ Autores e conceitos-chave: experiência comunitária, comunidade negativa, inoperância, experiência da morte, Bataille, Nancy, Blanchot.

¹⁸⁶ Autores e conceitos-chave: imanência, Bataille.

¹⁸⁷ Autores e conceitos-chave: acefalidade, exclusão, êxtase, tradição mística, Bataille, Blanchot.

¹⁸⁸ Publicado na França em 1943, o livro é traduzido no Brasil em 1992. [BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Trad. Celso Libanio Coutinho, Magali Montagne, Antonio Ceschin. São Paulo: Ática, 1992.]

¹⁸⁹ Autores e conceitos-chave: êxtase, operação soberana, soberania do ser, Bataille, Kojève.

¹⁹⁰ Autores e conceitos-chave: paradoxo da soberania, estado de exceção, lei, C. Schmitt.

da raiz indo-européia da qual derivam as duas proposições latinas de sentido oposto *super* e *sub*) não tem outro significado que este paradoxo, este ficar¹⁹¹ lá onde este não está.

Se esse é o paradoxo da soberania, podemos dizer, então, que Bataille, na sua apaixonada tentativa de pensar a comunidade, conseguira romper o círculo? Procurando pensar além do sujeito, procurando pensar o *êxtase* do sujeito, ele pensou, na verdade, somente o seu limite interno, a sua antinomia constitutiva: a *soberania do sujeito*, o estar *sobre* do que está *sob*. É certo que o próprio Bataille se dá conta desta dificuldade. Pode-se dizer, ao contrário, que toda a *Expérience intérieure*, talvez o seu livro mais ambicioso, seja a tentativa de pensar esta dificuldade, que a certo ponto ele formula como um suportar-se em pé “sobre a ponta de um alfinete”. Mas – e a impossibilidade de levar ao fim o projetado trabalho sobre a soberania é prova disso – ele não conseguiu chegar ao fim. E é só tomando consciência deste limite essencial que podemos esperar colher a exigência mais própria de seu pensamento.¹⁹² (p.117-118)

Com uma dificuldade do mesmo gênero se debatera muitos anos antes um outro pensador do *êxtase*, o Schelling da *Filosofia della rivelazione*, que confiara ao *êxtase* e ao entorpecimento¹⁹³ da razão a tarefa de pensar aquela Imemorável que antecipa desde sempre o pensamento que a coloca. A dificuldade, que está aqui em questão, é, na realidade, ainda mais antiga do que sua formulação como paradoxo da soberania. Esta se atém a uma dualidade que está implícita no modo mesmo no qual a filosofia ocidental procurou pensar o ser (neste sentido, Bataille tinha toda razão em falar de “soberania do ser”): o ser como sujeito, ὑποκεινόμενον, matéria, e o ser como forma, εἶδος; o ser que está desde sempre pré-suposto e o ser que fica completamente na presença. Aristóteles pensa esta antinomia como dualidade de potência, δύναμις, e de ato, ενεργεία. Nós estamos habituados a pensar o termo potência sobretudo no sentido de força, de poder. Mas a potência é antes de tudo *potentia passiva*, paixão no sentido etimológico do padecimento, passividade, e só em um segundo momento *potentia activa* e força.

¹⁹⁴ (p.118)

Desses dois pólos através dos quais a filosofia ocidental pensou o ser, o pensamento moderno, de Nietzsche em diante, pensou constantemente aquele da *potência*. Por isso em Bataille – e em pensadores, como Blanchot, que lhe são mais próximos – é decisiva a experiência da paixão, daquele *déchainement des passions* no qual ele discernia o sentido último do sacro. E que esta paixão fosse entendida no sentido de *potentia passiva*, e mais de uma vez Kojève a sublinha, indicando como chave da *Expérience intérieure* a passagem na qual se diz que “l’expérience intérieure est le contraire de l’action”.¹⁹⁵ (p.118)

Mas como o pensamento da soberania não pode sair dos limites da antinomia da subjetividade, assim o pensamento da paixão é ainda pensamento do ser. O pensamento contemporâneo, procurando superar o ser e o sujeito, abandona a experiência do ato, que indicou por séculos o vértice da metafísica, mas só para exasperar e impulsionar ao extremo a polaridade oposta da potência. Deste modo, porém, este não vai além do sujeito, mas o pensa como a forma mais extrema e extremada: o puro estar sob, o *pathos*, a *potentia passiva*, sem conseguir destruir o nexo que o mantém ligado ao seu oposto polar.

O nexo que mantém juntos potência e ato não é, na verdade, alguma coisa simples e que tem seu indissolúvel nê naquele “dom de si a si” (ἐπιδοῖς εἰς αὐτο) que uma enigmática passagem de Aristóteles (*De an.*, 417 b) apresenta nestes termos: “Padecer (πασχεῖν) não é alguma coisa simples, mas, por um lado, é uma certa destruição (φθορά) e opera ao contrário, por outro é uma salvação (σωτηρία) do que está na potência por parte do que está no ato... e este não é um tornar-se outro em si, pois se tem aqui o dom de si e do ato”.¹⁹⁶ (p.118)

Se voltarmos agora para a anedota benjaminiana da qual tomamos os trejeitos, podemos dizer, na medida em que ficamos ainda neste pensamento da paixão e da potência, de trabalhar fora se não, certamente, do fascismo, ao menos daquele destino totalitário do ocidente, o que Benjamin tinha em mente com a sua advertência? Podemos dizer que escolhemos o paradoxo da soberania? Em que

¹⁹¹ No original *dimora*. Do verbo intransitivo *dimorare*: fixar a própria habitação, estável ou temporária, em lugar determinado.

¹⁹² Autores e conceitos-chave: sujeito soberano, sobre, sob, paradoxo da soberania, *êxtase*, comunidade, Bataille, *Experiência interior*.

Neste momento Agamben demonstra porque discorda do pensamento de Bataille em relação à soberania.

¹⁹³ No original *attonimento*. Termo não comumente utilizado e que indica um estupor acentuado e persistente, um ficar atônito, entorpecido.

¹⁹⁴ Autores e conceitos-chave: *êxtase*, entorpecimento, ser como sujeito, ser como forma, ato, potência passiva, potência ativa, Aristóteles, Schelling, Bataille.

¹⁹⁵ Autores e conceitos-chave: ser, potência passiva, sagrado, experiência da paixão, *Experiência interior*, Blanchot, Aristóteles, Kojève, Nietzsche, Bataille.

¹⁹⁶ Autores e conceitos-chave: pensamento da paixão, do ser, do sujeito, ato, potência, destruição, salvação, Aristóteles.

medida o pensamento da paixão pode libertar-se tanto do ato quanto da potência? A paixão sem sujeito está verdadeiramente além da subjetividade pura como potência de si? E qual comunidade se deixa pensar a partir disso, que não seja simplesmente uma comunidade negativa?

É provável que enquanto não pudermos responder a estas perguntas – e estamos ainda distantes de poder fazê-lo – o problema de uma comunidade humana livre de pressupostos e sem mais sujeitos soberanos não poderá nem ao menos ser posto.¹⁹⁷ (p.118-119)

AGAMBEN, Giorgio. Il silenzio delle parole¹⁹⁸. In: BACHMANN, Ingeborg. In cerca di frase vere. Trad. Cinzia Romani. Bari: Gius Laterza & Figli Spa, 1989, p.V-XV.

Considerata come un'analisi critica del pensiero di Heidegger, la tesi della Bachmann rischia di deludere i suoi lettori. Com'è stato osservato (Nota 2: Da F. Wallner, nel *Nachwort* a I. Bachmann *Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers*, München 1985, p.178.), le citazioni dai testi heideggeriani sono spesso di seconda mano ed è possibile che le conoscenze della giovane laureada apparentemente dominata dalle tesi del positivismo logico, sarebbero state comunque insufficienti al compito (del resto escluso dal titolo stesso della *Dissertation*, che limita il proprio ambito alla "ricezione critica della filosofia esistenziale di M. Heidegger").

Tanto più sorprendente è che, con uno straordinario intuito filosofico, la Bachmann riesca a rompere in un punto decisivo gli schemi dei propri maestri viennesi e a centrare, con una radicalità che non ha riscontro nella letteratura filosofica di quegli anni, proprio il problema-limite del pensiero di Heidegger dopo l'incontro con Hölderlin: quello del rapporto fra poesia e pensiero.¹⁹⁹ (p.V-VI)

In un documento singolare, la cui importanza è sfuggita alla filosofia heideggeriana (o, nel caso di chi, come Gadamer²⁰⁰, ne era presumibilmente al corrente, è stata rimossa), il filosofo sembra sottoscrivere in anticipo la diagnosi della Bachmann. Nel dicembre del 1941, Heidegger spedisce a Max Kommerell²⁰¹ il testo della sua conferenza *Hölderlins Hymne: "Wie wenn am Feiertage"* Il 22 dicembre Kommerell comunica a Gadamer la sua impressione:

Heidegger mi ha inviato il suo testo. È un produttivo infortunio ferroviario (*Eisenbahn Unglück*), a proposito del quale i casellanti della storia letteraria – se sono onesti – dovranno mettersi le mani nei capelli. Non posso decidermi a leggerlo come una interpretazioni – là avviene qualcosa [...].²⁰²

Forse soltanto un'altra volta in tutta la storia della filosofia è dato incontrare una dichiarazione comparabile a questa confessione, in cui l'autore definisce senza mezzi termini un infortunio il capolavoro filosofico del XX secolo: ed è quando il vecchio Platone, nella settima lettera, afferma, cancellando d'un colpo i suoi dialoghi, di non aver scritto una sola riga su ciò che considera veramente serio. Decisivo è, però, nella prospettiva che qui c'interessa, che Heidegger, nel momento stesso in cui sancisce il necessario naufragio del filosofo, situi in un confronto (in una "posizione reciproca") fra

¹⁹⁷ Autores e conceitos-chave: anedota benjaminiana, pensamento da paixão, da potência, fascismo, comunidade negativa, paradoxo da soberania. Benjamin.

¹⁹⁸ Franco Rella trabalha com a adição ou a separação, a partir do momento que coloca entre os dois elementos a conjunção "e": o silêncio e as palavras (RELLA, Franco. *Il silenzio e le parole*. 1ª ed. Milano: Feltrinelli, 1981.) Diz ele: "Questo libro si muove in un campo circoscritto e liminare, dai confini poco definiti: in una zona che sta alla frontiera tra letteratura e filosofia. La scelta di questo spazio dipende dalla mia convinzione che qui, nel transito e nel rapporto fra queste due forme del pensiero, si siano prodotti nel nostro secolo alcuni dei modelli più radicali di analisi critica del reale, che evidenziano in modo decisivo il mutamento dei quadri concettuali e delle immagini del pensiero finora dominati. La scelta dipende anche, ovviamente, da inclinazioni e preferenze personali, che mi hanno spinto a muovermi soprattutto in questi territori, lungo questi itinerari. [Giugno 1980]" (p.9)

¹⁹⁹ Autores e conceitos-chave: positivismo lógico, poesia, pensamento, filosofia, Heidegger, Hölderlin, Bachmann.

²⁰⁰ Em a "A Consciência da História: Gadamer e a Hermenêutica", Ernildo Stein descreve um pouco a trajetória de Gadamer: "O filósofo Hans-Georg Gadamer, que ficou conhecido como o autor de "Verdade e Método - Esboços de uma Hermenêutica Filosófica", morreu aos 102 anos de idade, no dia 14 de março, 42 anos após a publicação de sua obra-prima. O subtítulo do livro não agradou ao editor por ser pouco inspirado, teria que ser precedido pelo título propriamente dito: "Compreender e Acontecer". Depois se encontrou o título que faria fortuna, "Verdade e Método" (publicado no Brasil pela editora Vozes). Durante décadas, a obra concentraria a discussão filosófica na Alemanha: Ela primeiramente foi recebida como uma contraposição às ciências do espírito que interpretaram mal a palavra "compreender" como método. O livro tinha por objetivo apresentar o compreender do intérprete como fazendo parte de um acontecer que decorre do próprio texto que precisa de interpretação.

O que estava em jogo era o fato de que as ciências históricas do espírito tinham estremecido a confiança da filosofia numa razão que perpassa a história. Gadamer tinha compreendido a nova tematização do "tempo" em "Ser e Tempo" (1927), de Heidegger: se o tempo é o horizonte de toda compreensão, todas as teorias devem converter-se inelutavelmente em formações históricas, e isso afetara o núcleo da razão.

Gadamer percebera, pelo seu estudo dos gregos, da filosofia clássica alemã e da fenomenologia, que a tradição não podia mais se apoiar, num sentido filosófico relevante, nas interpretações metafísicas da razão. O diagnóstico da perda da possibilidade de um compromisso possível de nossas orientações fundamentais para a vida numa tal tradição leva Gadamer a introduzir a perspectiva hermenêutica." (In: *Mais*, caderno especial de Domingo da Folha de São Paulo, 24/03/02)

²⁰¹ Sobre Max Kommerell, Agamben irá escrever "Kommerell, o del gesto".

²⁰² Autores e conceitos-chave: filosofia heideggeriana, "infortúnio ferroviário", Heidegger, M. Kommerell, Gadamer.

filosofia e poesia l'*experimentum crucis* del pensiero. Si capisce allora senza difficoltà perché, molti anni dopo, egli abbia potuto chiedere proprio alla Bachmann una poesia per la sua *Festschrift*. Ma significa questo che il poeta riesce là dove il filosofo fallisce? È veramente questa la tesi conclusiva della *Dissertation* della Bachmann? E in che modo dobbiamo intendere l'esposizione dell'indicibile che ha luogo nella poesia, se ciò di cui si fa in essa esperienza è soltanto "violenza dell'orrore e annientamento"? ²⁰³(p.VIII-IX)

In una lettera a Neuffer del 12 novembre 1798, Hölderlin, dopo aver evocato la mancanza delle sue esposizioni (*Darstellungen*) e l' "errare poetico" (*das poetische Irren*) in cui si trova imprigionato, presenta ancora nei termini di un infortunio il rapporto fra poesia e filosofia²⁰⁴: Vi è certamente un ospizio, in cui ogni poeta che si è come me infortunato (*auf meine Art verunglückte Poet*) può trovare rifugio con onore: la filosofia. ²⁰⁵ (p.IX)

Molte dichiarazioni della Bachmann, successive alla tesi di laurea, potrebbero portare testimonianza di un analogo fallimento della poesia, di cui la prima lezione francofortese contiene addirittura un elenco esemplare. (Nota 6: I. Bachmann, *Werke*, a cura di C. Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster, vol. IV, München 1978, pp.187-88.) D'altra parte, la tensione verso l' "ospizio" del pensiero (e, in particolare, la riflessione sul linguaggio) non è mai venuta meno nell'opera della Bachmann, se l'ultimo romanzo pubblicato in vita *Molina*, ha potuto essere definito come un "passaggio della poesia nella filosofia". (Nota 7: Da Wallner, *op. cit.*, p.196.)²⁰⁶ (p.IX-X)

Nelle conferenze su *L'essenza del linguaggio* (che la Bachmann non poteva conoscere all'epoca della sua tesi di laurea). Heidegger ha in mente un'esperienza di questo genere, quando scrive che noi facciamo propriamente l'esperienza del linguaggio solo là dove i nomi ci mancano, dove le parole si spezzano sulle nostre labbra. Nella trasmissione radiofonica su Wittgenstein, la Bachmann avvicina l'esperienza del venir meno del linguaggio (*Sprachlosigkeit*) in Heidegger al silenzio che chiude il *Tractatus*.²⁰⁷ (p.X)

Il compito poetico del pensiero si sposta qui da quello di un'espressione *per mezzo* del linguaggio a quello di un'espressione *per* l'esistenza del linguaggio. Ma come può l'esistenza del linguaggio – il fatto che il linguaggio sia – attestarsi indipendentemente da proposizioni proferite *nel* linguaggio? Ciò di cui si tratta allora di far esperienza nell' "infortunio" costitutivo del pensiero e della poesia (nel fallimento pensante del poeta) è il linguaggio stesso. Esperienza, cioè, non *di* linguaggio, ma *del* linguaggio come tale, del suo aver luogo nel silenzio delle proposizioni significanti. ²⁰⁸ (p.XI-XII)

[...] Se chiamiamo ora *experimentum linguae*²⁰⁹ questa esperienza che si fa non con oggetti o con cose significante, ma col linguaggio stesso, possiamo dire allora che per ogni poeta e ogni pensatore si dà un tale *experimentum linguae*, che definisce il modo e l'ambito singolare dell' "infortunio" attraverso il quale egli risponde al suo compito. *L'experimentum linguae* di Heidegger si è certamente situato, intorno alla metà degli anni Trenta, nel confronto (nell'infortunio) con Hölderlin. Qual è, allora, l'*experimentum linguae* che definisce il luogo proprio della Bachmann?²¹⁰ (p.XII)

Il breve discorso tenuto in occasione del premio Wildgans nel maggio 1972 risponde a queste domande con due autocitazioni: "il linguaggio è la pena" e "non una parola, o parole". (Nota 10: Ivi, p.297)

La prima, nel romanzo *Molina* da cui è tratta, introduce a una sorta di tragica riformulazione del detto di Anassimandro:

Le svelerò un segreto terribile: il linguaggio è la pena. In esso tutte le cose devono entrare e poi nuovamente perire secondo la loro colpa e la misura delle loro colpa. (Nota 11: Id., *Werke*, vol. III, p.97.)²¹¹ (p.XII-XIII)

Non è impossibile che la Bachmann avesse qui in mente anche la leggenda kafkiana *Nella colonia penale*²¹², in cui il condannato, per espiare la sua colpa, è introdotto in una macchina da tortura che

²⁰³ Autores e conceitos-chave: infortunio, filosofia, poesia, *experimentum crucis*, Platão, Heidegger, Bachmann.

²⁰⁴ Lembrar que em 1986 o tema proposto pelo número 22 da *Rivista di estetica*, editada por Gianni Vattimo, gira em torno da temática filosofia e poesia. Número, no qual participam Giorgio Agamben com o texto "Quatro glosse a Kafka" e Massimo Cacciari com o texto "Interpretação de Michelstaedter".

²⁰⁵ Autores e conceitos-chave: infortunio, hospício, poesia, filosofia, Hölderlin.

²⁰⁶ Autores e conceitos-chave: falência da poesia, hospício do pensamento, linguagem, Bachmann.

²⁰⁷ Autores e conceitos-chave: experiência da linguagem, silêncio, Wittgenstein, Bachmann, Heidegger.

²⁰⁸ Autores e conceitos-chave: experiência do infortunio, poesia, pensamento, linguagem mesma.

²⁰⁹ *Experimentum linguae* é o título do prefácio que Agamben escreverá, neste mesmo ano, 1989, para edição francesa de *Infância e história*.

²¹⁰ Autores e conceitos-chave: *experimentum linguae*, poesia, pensamento, infortunio, linguagem, Hölderlin, Heidegger, Bachmann.

²¹¹ Autores e conceitos-chave: *experimentum linguae*, linguagem, Bachmann.

²¹² Agamben analisa esta lenda kafkiana (*Na colônia penal*) em "Quatro glosse a Kafka".

incide sulla carne il testo della norma che egli ha trasgredito. In ogni caso, decisivo è che, in questo terribile segreto, l'ambito del linguaggio – delle proposizioni che si possono dire – coincide con quello di un incessante e mortale castigo. Questo linguaggio del castigo è quello che “noi troviamo già pronto”. (Nota 12:Id., *Werke*, vol. IV, cit., p.270.), un “cattivo linguaggio” (Nota 13: Ivi, p.84), composto solo di frasi fatte. La sua parola è la “chiacchiera” di cui parla una delle più belle poesie di *Anrufung des Großen Bären*: “parola che semina il drago”, “rumore della colpa”, che imita “il verso della bestia” (Nota 15: Bachmann, *Anrufung*, cit., p.46).²¹³ (p.XIII)

Il potere che pone un limite a questo linguaggio e, insieme, definisce, nell'*experimentum linguae*, il compito della poesia è espresso nell'ingiunzione paradossale della seconda citazione: “non una parola, o parole” (Nota 17: Ivi, p.297. L'originale tedesco (*Klein Sterbenswort / Ihr Worte*, letteralmente: “Non una parola di morte / o voi parole”) rimanda all'espressione idiomatica: *Klein Sterbenswort sagen*, non fiatare, non dire una parola.) Essa ordina al discorso stesso di non far parola in ciò che nomina. Il silenzio, che è in questione nell'esperimento bachmanniano, non è, cioè, silenzio *dal* linguaggio, privazione di parola, ma silenzio *del* linguaggio, parola in cui la parola tace.²¹⁴ (p.XIII-XIV)

È un'aporia dello stesso genere che Benjamin aveva in mente quanto, nella lettera a Buber, parlava di una “direzione intensiva della parola nel cuore del più intimo ammutolire” e di una “cristallina eliminazione dell'indicibile nel linguaggio” (Nota 18: W. Benjamin, *Briefe*, Frankfurt a. M. 1966, vol. I, p.127); e nello stesso senso sembra indicare Celan nel discorso di Brema:

Essa lingua, restava non perduta, sì, malgrado tutto. Ma doveva ora passare attraverso la propria mancanza di risposte, traversare un tremendo ammutolire, traversare le mille oscurità dei discorsi che portano la morte. Essa traversò tutto questo e non diede parola per quel che avvenne[...] (Nota 19: P. Celan, *Ausgewählte Gedichte*, Frankfurt a. M. 1968, p.128.)²¹⁵

Il mutismo, che questa singolare omertà impone, è uno statuto eminente della parola. Ciò che in esso si mostra, non è il non-linguistico, (che, come tale, è solo un oscuro presupposto della parola) ma quell' “intera lingua” (*die ganze Sprache*) (Nota 20: Bachmann, *Werke*, vol. IV, cit., p.268.) che costituisce l' “utopia del linguaggio” verso la quale, secondo l'ultima lezione francofortese (che riprende qui proprio una metafora heideggeriana), la letteratura si mantiene incessantemente in cammino. (Nota 21: “*Utopie der Sprache [...] Unterwegssein zu dieser Sprache [...]*”, *ibid.* La raccolta heideggeriana *Unterwegs zur Sprache* era stata appena pubblicata all'epoca delle lezioni francofortesi (1959-60).) Questa visione dell'intera lingua, “che non ha ancora mai regnato” (Nota 22: Ivi, p.270) , è la *Klarheit der Darstellung* di cui parlavano Hölderlin e Wittgenstein, se “vedere il mondo come un tutto limitato” può solo significare, in questa prospettiva, vedere il linguaggio come un tutto silenzioso. L'utopia del linguaggio, verso cui la letteratura è in cammino, coincide qui con l'irreparabile topicità delle proposizioni significanti: essa non è un'altra parola, ma solo il loro muto aver luogo, il nimbo di silenzio che le delimita e espone.²¹⁶ (p. XIV- XV)

AGAMBEN, Giorgio. Glosse in margine ai *Commentari sulla società dello spettacolo*²¹⁷. *Democrazia e diritto*²¹⁸, Roma: Editori Riuniti Riviste, ano XXX, n.3/4, maio/agosto 1990, p.81-92.²¹⁹

1.Stratega

I due libri di Debord, che vengono qui presentati insieme al pubblico italiano [Guy Debord, *commentaires sur la Société du spectacle*, Paris, Gérard Lebovici, 1998; Idem, *La Société du spectacle* (1967) Paris, Gérard Lebovici, 1987; ora in unico volume, *Commentari sulla società dello spettacolo e La società dello spettacolo*, Milano, Sugarco, 1990, con una nota di Giorgio Agamben, che qui riproduciamo, ringraziando l'editore per la gentile concessione.], costituiscono l'analisi più lucida e severa delle miserie e della servitù di una società – quella dello spettacolo, in cui noi viviamo – che ha esteso oggi il suo dominio su tutto il pianeta. Come tali, questi libri non hanno bisogno né di chiarimenti né di encomi, né tanto meno di prefazioni. [...] ²²⁰ (p. 81)

²¹³ Autores e conceitos-chave: linguagem, castigo, Kafka, Bachmann.

²¹⁴ Autores e conceitos-chave: silêncio da linguagem, silêncio de linguagem, *experimentum linguae*, Bachmann.

²¹⁵ Autores e conceitos-chave: silêncio, linguagem, Benjamin, Celan.

²¹⁶ Autores e conceitos-chave: silêncio, utopia da linguagem, literatura, Heidegger, Wittgenstein, Hölderlin, Bachmann.

²¹⁷ “Glosse in margine ai *Commentari sulla società dello spettacolo*” foi publicado posteriormente no livro *Mezzi senza fine* – note sulla politica. [Torino: Bollati Boringhieri, 1996, p.60-73]

²¹⁸ *Democrazia e diritto* é uma revista bimestral da Associação Crs - Centro di studi e iniziative per la riforma dello stato. O Crs foi constituído em 1973 e em 1985 se transformou em associação, presidida na época (1990) por Pietro Ingrao.

²¹⁹ O n.3-4 está dividido em quatro partes: na primeira (Il tema - azione e comunicazione) está o texto de Agamben juntamente com mais sete textos, dentre eles o de J. Habermas (“Delucidazioni sul concetto di agire comunicativo”). As outras partes são: La questione – Diritti e regole; Argomenti; e Il saggio.

²²⁰ Autores e conceitos-chave: sociedade do espetáculo, G. Debord.

2. fantasmagoria

Marx si trovava a Londra quando, nel 1851, fu inaugurata, con enorme clamore, la prima Esposizione universale in Hyde Park. Fra vari progetti proposti, gli organizzatori avevano scelto quello di Paxton, che prevedeva un immenso palazzo costruito interamente in cristallo.²²¹ Nel catalogo dell'Esposizione, Merrifield scriveva che il Palazzo di cristallo "è forse il solo edificio al mondo in cui l'atmosfera è percepibile... a uno spettatore situato nella galleria all'estremità orientale o occidentale... le parti più lontane dell'edificio appaiono avvolte in un alone azzurrino". Il primo grande trionfo della merce avviene, cioè, sotto il segno, insieme, della trasparenza e della fantasmagoria.²²² (p.82)

Tanto più notevole è il gesto con cui Debord fonda proprio in quella "traccia flagrante" la sua analisi della società dello spettacolo, cioè del capitalismo giunto alla sua figura estrema. Il "diventar immagine" del capitale non è che l'ultima metamorfosi della merce, in cui il valore di scambio ha ormai completamente eclissato il valore d'uso e, dopo aver falsificato l'intera produzione sociale, può ormai accedere a uno statuto di sovranità assoluta e irresponsabile sull'intera vita. Il Palazzo di cristallo di Hyde Park, dove la merce esibisce per la prima volta senza veli il suo mistero, è, in questo senso, una profezia dello spettacolo, o, piuttosto, l'incubo in cui il diannovesimo secolo ha sognato il ventesimo. Svegliarsi da quest'incubo è il primo compito che si assegnano i situazionisti.²²³

3. Notte di Valpurga

Se c'è, nel nostro secolo, uno scrittore con cui Debord accetterebbe forse di esser paragonato, questi è Karl Kraus.²²⁴ Nessuno ha saputo, come Kraus nella sua caparbia lotta coi giornalisti, portate alla luce le leggi nascoste dello spettacolo, "i fatti che producono notizie e le notizie che sono colpevoli dei fatti". E se si dovesse immaginare qualcosa che corrisponde alla voce fuori campo che nei film di Debord accompagna l'esposizione del deserto di macerie dello spettacolo, nulla di più appropriato che la voce di Kraus che, in quelle letture pubbliche di cui Canetti ha descritto il fascino, mette a nudo, nell'operetta di Offenbach, l'intima, feroce anarchia del capitalismo trionfante.²²⁵ (p.83)

Certamente anche in Debord, come in Kraus, la lingua si presenta come immagine e luogo della giustizia. Tuttavia l'analogia si arresta a questo punto. Il discorso di Debord comincia precisamente dove la satira ammutolisce. L'antica casa del linguaggio (e, con essa, la tradizione letteraria da cima a fondo. Kraus reagisce a questa situazione facendo della lingua il luogo del Giudizio universale ha già avuto luogo e dopo che, in esso, il vero è stato riconosciuto solo come un momento del falso. Il Giudizio universale nella lingua e la "Notte di Valpurga" dello spettacolo coincidono perfettamente. Questa paradossale coincidenza è il luogo da cui, perennemente fuori campo, risuona la sua voce.²²⁶ (p.84)

4. Situazione

Che cos'è una situazione costruita? "Un momento della vita, concretamente e deliberatamente costruito attraverso l'organizzazione collettiva di un ambiente unitario e di un gioco di eventi", recita una definizione nel primo numero dell'*Internationale situationniste*. Nulla sarebbe, però, più fuorviante che pensare la situazione come un momento privilegiato o eccezionale nel senso dell'estetismo. Esse non è né il divenir arte della vita né il divenir vita dell'arte. Si comprende la natura reale della situazione, solo se la si colloca stoicamente nel luogo che le compete, e, cioè, *dopo* la fine e l'autodistruzione dell'arte e *dopo* il transito della vita attraverso la prova del nichilismo.²²⁷ (p.84)

La commedia dell'arte conosceva dei canovacci, istruzioni destinate agli attori, perché ponessero in essere delle situazioni in cui un gesto umano sottratto alle potenze del mito e del destino poteva finalmente avvenire. Non si comprende nulla della maschera comica se la si intende semplicemente come un personaggio depotenziato e indeterminato. Arlecchino o il Dottore non sono personaggi, nel senso in cui lo sono Amleto o Edipo: le maschere sono non *personaggi*, ma *gesti* figurati in un tipo, costellazioni di gesti.²²⁸ (p.85)

²²¹ O arquiteto inglês Joseph Paxton (1803-1865) foi o responsável pela concepção do espaço da exposição industrial. O projeto era todo em vidro e ferro, o que era então inédito. A construção ficou conhecida como Palácio de Cristal, com 300 mil vidros. Com 80 mil metros quadrados, o edifício tinha três pisos de ferro recuados, revestidos de vidro. A nave principal tinha 550 metros de comprimento e dois metros de altura. A Exposição, que esteve aberta durante 141 dias, foi inaugurada no dia 1 de Maio de 1851, com 600 mil pessoas na rua para ver passar a rainha Vitória.

²²² Autores e conceitos-chave: fantasmagoria, Marx, J. Paxton, Merrifield.

²²³ Autores e conceitos-chave: sociedade do espetáculo, capitalismo, situacionismo, soberania, Debord.

²²⁴ Karl Kraus (1834 - 1936) - jornalista austríaco.

²²⁵ Autores e conceitos-chave: fato, notícia, jornalismo, espetáculo, capitalismo, K. Kraus, Debord, Offenbach.

²²⁶ Autores e conceitos-chave: língua, Debord, Kraus.

²²⁷ Conceitos-chave: arte, vida, situacionismo, nihilismo.

²²⁸ Autores e conceito-chave: máscara, gesto, comédia dell'arte.

Nella situazione in atto, la distruzione dell'identità della parte va di pari passo con la distruzione dell'identità dell'attore. È tutto il rapporto fra ed esecuzione, fra potenza e atto che è rimesso qui in questione. Poiché fra il testo e l'esecuzione si insinua la maschera, come misto indistinguibile di potenza e atto. E ciò che avviene – sulla scena, come nella situazione costruita – non è l'attuazione di una potenza, ma la liberazione di una potenza ulteriore. *Gesto* è il nome di questo punto d'incrocio della vita e dell'arte, dell'atto e della potenza, del generale e del particolare, del testo e dell'esecuzione. Esso è un pezzo di vita sottratto al contesto della biografia individuale e un pezzo di arte sottratta alla neutralità dell'estetica: prassi pura. Né valore d'uso né valore di scambio, né esperienza biografica, né evento impersonale, il gesto è il rovescio della merce, che lascia precipitare nella situazione i "cristalli di questa comune sostanza sociale".²²⁹ (p.85)

5. Auschwitz/Timisoara

L'aspetto forse più inquietante dei libri di Debord è la puntigliosità con cui la storia sembra essersi impegnata a verificarne le analisi. (p.86)

Timisoara rappresenta il punto estremo [...], che merita di dare il suo nome al nuovo corso della politica mondiale. Perché là una polizia segreta, che aveva cospirato contro se stessa per rovesciare il vecchio regime a spettacolo concentrato [sic concentrato?], e una televisione, che mostrava a nudo senza falsi pudori la reale funzione politica dei media, sono riuscite in ciò che il nazismo non aveva neppure osato immaginare – nel far coincidere in un unico evento mostruoso Auschwitz e l'incendio del Reichstag²³⁰. Per la prima volta nella storia dell'umanità, dei cadaveri appena sepolti o allineati sui tavoli delle *morgues* sono stati dissepolti in fretta e torturati per simulare davanti alle telecamere il genocidio che doveva legittimare il nuovo regime. Ciò che tutto il mondo vedeva in diretta, come la verità vera sugli schermi televisivi, era l'assoluta non verità; e, benché la falsificazione fosse a tratti evidente, essa era tuttavia autenticata come vera dal sistema mondiale dei media, perché fosse chiaro che il vero non era ormai che un momento nel movimento necessario del falso. Così verità e falsità diventavano indiscernibili e lo spettacolo si legittimava unicamente attraverso lo spettacolo.²³¹ (p.87)

Timisoara è, in questo senso, l'Auschwitz dell'età dello spettacolo: e come è stato detto che, dopo Auschwitz, è impossibile scrivere e pensare come prima, così, dopo Timisoara, non sarà più possibile guardare uno schermo televisivo nello stesso modo.²³² (p. 87)

6. Schechina²³³

In che modo oggi, nell'epoca del compiuto trionfo dello spettacolo, il pensiero può raccogliere l'eredità di Debord? Poiché è chiaro che lo spettacolo è il linguaggio, la stessa comunicatività e l'essere linguistico dell'uomo. Ciò significa che l'analisi marxiana va integrata nel senso che il capitalismo (o qualunque altro nome si voglia dare al processo che domina oggi la storia mondiale) non era rivolto solo all'espropriazione dell'attività, ma anche e soprattutto all'alienazione del linguaggio stesso, della stessa natura linguistica e comunicativa dell'uomo, di quel *logos* in cui un frammento di Eraclito identifica il Comune. La forma estrema di questa espropriazione del comune è lo spettacolo, cioè la politica in cui viviamo. Ma ciò vuol dire, anche, che, nello spettacolo, è la nostra stessa natura linguistica che ci viene incontro rovesciata. Per questo (proprio perché ad essere espropriata è la possibilità stessa di un bene comune) la violenza dello spettacolo è così distruttrice; ma, per la stessa ragione, lo spettacolo contiene ancora qualcosa come una possibilità positiva, che si tratta di usare contro di esso.²³⁴ (p. 87)

Nella società spettacolare, infatti, l'isolamento della Schechina²³⁵ raggiunge la sua fase estrema, in cui il linguaggio non soltanto si costituisce in una sfera autonoma, ma nemmeno rivela più nulla – o, meglio, rivela il nulla di tutte le cose. Di Dio, del mondo, del rivelato, non ne è nulla nel linguaggio: ma, in questo estremo svelamento nullificante, il linguaggio (la natura linguistica dell'uomo) resta ancora una volta nascosto e separato e attinge così per l'ultima volta il potere di destinarsi, non detto, in un'epoca storica e in uno stato: l'età dello spettacolo, o lo stato del nichilismo compiuto. Per questo, il potere fondato sulla supposizione di un fondamento vacilla oggi su tutto il pianeta e i regni della terra si avviano uno dopo l'altro il regime democratico-spettacolare che costituisce il compimento della

²²⁹ Autores e conceitos-chave: máscara, gesto, potência, ato.

²³⁰ Alle 21:14 della sera del 27 febbraio 1933, una stazione dei pompieri di Berlino ricevette l'allarme che il *Palazzo del Reichstag*, sede del Parlamento tedesco, stava bruciando. L'incendio sembrò essersi originato in diversi punti, e per il momento in cui polizia e pompieri arrivarono, una grossa esplosione aveva mandato in fiamme l'aula dei deputati. Alla ricerca di indizi, la polizia trovò Marinus van der Lubbe, mezzo nudo, che si nascondeva dietro l'edificio.

²³¹ Autores e conceitos-chave: espetáculo, Auschwitz, incêndio de Reichstag, nazismo.

²³² Conceitos-chave: Timisoara, Auschwitz.

²³³ O tópico 6, Schechina, e o 7, Tienanmen, foram incluídos em 2001, com algumas mudanças, no livro *La comunità Che viene*.

²³⁴ Autores e conceitos-chave: linguagem, espetáculo, política, violência, Debord, Eraclito.

²³⁵ Na tradição judaico-cristã, schechina é a presença viva de Deus no homem.

forma stato. Ancor prima delle necessità economiche e dello sviluppo tecnologico, ciò che spinge le nazioni della terra verso un unico destino comune è l'alienazione dell'essere linguistico, lo sradicamento di ogni popolo dalla sua dimora vitale nella lingua. Ma, per ciò stesso, l'età che stiamo vivendo è anche quella in cui diventa per la prima volta possibile per gli uomini far esperienza della loro stessa essenza linguistica – non di questo o quel contenuto di linguaggio, ma del linguaggio stesso, non di questa o quella proposizione vera, ma del fatto stesso che si parli. La politica contemporanea è questo devastante *experimentum linguae*, che disarticola e svuota su tutto il pianeta tradizioni e credenze, ideologie e religioni, identità e comunità.²³⁶ (p. 89)

7. Tienanmen²³⁷

(...) Non solo da anni nessuna guerra viene più dichiarata (realizzando così la profezia di Schmitt, secondo cui ogni guerra sarebbe diventata nel nostro tempo una guerra civile), ma perfino l'aperta invasione di uno stato sovrano può venire presentata come l'esecuzione di un atto di giurisdizione interna. (...) ²³⁸ (p. 90)

Le singolarità qualunque in una società spettacolare non possono formare una *societas*, perché non dispongono di alcuna identità da far valere, di alcun legame sociale da far riconoscere. Tanto più implacabile il contrasto con uno stato che nullifica tutti i contenuti reali, ma per il quale un essere che fosse radicalmente privo di ogni identità rappresentabile sarebbe (malgrado tutte le vacue dichiarazioni sulla sacralità della vita e sui diritti dell'uomo) semplicemente inesistente.²³⁹ (p.91)

Questa è la lezione che uno sguardo meno disattento avrebbe potuto trarre dai fatti di Tienanmen. Ciò che più colpisce, in fatti, nella manifestazioni del maggio cinese è la relativa assenza di contenuti determinati di rivendicazione (democrazia e libertà sono nozioni troppo generiche per costituire un oggetto reale di conflitto, e la sola richiesta concreta, la riabilitazione di Hu Yao Bang, è stata prontamente accolta). Tanto più inspiegabile appare la violenza della reazione statale. È probabile, tuttavia, che la sproporzione sia soltanto apparente e che i dirigenti cinese abbiano agito, dal loro punto di vista, con perfetta lucidità. A Tienanmen, lo stato si è trovato di fronte ciò che non può né vuole essere rappresentato e che, tuttavia, si presenta come una comunità e una vita comune (e questo indipendentemente dal fatto che coloro che si trovavano sulla piazza ne fossero effettivamente consapevoli). Che l'irrappresentabile esista e faccia comunità senza presupposti né condizioni di appartenenza (come una molteplicità inconsistente, nei termini di Cantor²⁴⁰), questa è precisamente la minaccia con cui lo stato non è disposto a venire a patti. La singolarità qualunque, che vuole appropriarsi dell'appartenenza stessa, del uso stesso essere-nel-linguaggio e declina, per questo ogni identità e ogni condizione di appartenenza, è il nuovo protagonista, non soggettivo né socialmente consistente, della politica che viene. Dovunque queste singolarità manifesteranno pacificamente il loro essere comune, vi sarà una Tienanmen e, prima o poi, compariranno i cari armati.²⁴¹ (p. 92)

AGAMBEN, Giorgio. La comunità che viene.²⁴² In: *Sentimenti dell'aldiqua: Opportunismo paura cinismo nell'età del disincanto*²⁴³. Roma - Napoli: Theoria, 1990, p.69-88.

²³⁶ Autores e conceitos-chave: *schechina*, *linguagem*, *experimentum linguae*.

²³⁷ A praça Tienanmen (da Paz Celestial), em Pequim, foi no final da década de 80 cenário das manifestações de estudantes chineses, em protesto à falta de liberdade de expressão. Parte do movimento foi transmitido ao vivo por televisões estrangeiras para todo o planeta e o episódio do estudante parado diante de fileira de tanques do exército virou símbolo do momento político pelo qual a China passava.

²³⁸ Autores e conceitos-chave: guerra, Schmitt.

²³⁹ Conceitos-chave: sacralidade, estado, sociedade, singularidade.

²⁴⁰ Georg Ferdinand Ludwig Philipp Cantor (São Petersburgo, 3 de Março de 1845 - Halle, Alemanha, 6 de Janeiro de 1918) matemático alemão de origem russa conhecido por ter criado a moderna Teoria dos conjuntos. Foi a partir desta teoria que chegou ao conceito de número transfinito, incluindo as classes numéricas dos cardinais e ordinais, estabelecendo a diferença entre estes dois conceitos que colocam novos problemas quando se referem a conjuntos infinitos.

²⁴¹ Autores e conceitos-chave: singularidade qualquer (singularità qualunque), Tienanmen, vida comum, comunidade, Cantor.

²⁴² Este texto (com pequenas alterações e acréscimo de outros fragmentos) se transformou em 1990 no livro *La comunità che viene* e reeditado em 2001 (1ª ed. Torino: Bollati Boringhieri, 2001)

²⁴³ O livro *Sentimenti dell'aldiqua* se apresenta com algumas particularidades, dentre as quais a de não possuir um organizador, e outras esclarecidas na premissa: "questo libro non raccoglie gli atti di un convegno. Non assomma articoli comparsi su giornali e riviste, tra loro legati da qualche filo generico, ravvisato a posteriori. Nemmeno è la cornice occasionale per saggi pensati in solitudine dai singoli autori. Questo libro, vice-versa, nasce da una fitta attività seminariale, che data dal 1987 e che ha riunito persone diverse per esperienze e studi, affratellate provvisoriamente da un'esigenza specifica: articolare in modo chiaro e distinto la propria disaffezione per le forme di vita oggi prevalenti. Un primo, assai parziale, risultato di questa riflessione è stato presentato in forma di inserto su 'il Manifesto', nel marzo del 1988 (La 'Talpa' titolata 'Sentimenti dell'aldiqua'). La discussione seguita ha condotto a un pubblico convegno, alla Casa della Cultura di Milano, nel settembre del 1988. Ora, con il libro, l'elaborazione ha preso una forma a suo modo compiuta. Sollecita le obiezioni che verranno (anzi, che già vengono: si veda l'intervento critico di Rossana Rossanda in questo stesso volume). Ed è protesta, ormai, a sviluppi diversi: inizio e fine, come al solito. Un'ipotesi percorre i testi: è più che che matura la ripresa di un pensiero critico radicale, risolutamente

I-Qualunque

L'essere che viene è l'essere qualunque. Nell'enumerazione scolastica dei trascendentali (*quodlibet ens est unum, verum, bonum seu perfectum*, qualsivoglia ente è uno, vero, buono o perfetto), il termine che, restando impensato in ciascuno, condiziona il significato di tutti gli altri, è l'aggettivo *quodlibet*. La traduzione corrente nel senso di "non importa quale, indifferentemente" è certamente corretta, ma, quando alla forma, dice esattamente il contrario del latino: *quodlibet ens* non è "l'esssere, non importa quale", ma "l'essere tale che comunque importa"; esso contiene, cioè, già sempre un rimando alla volontà (libet), l'essere qual-si-voglia è inrelazione originale col desiderio.²⁴⁴ (p. 69)

Il Qualunque che è qui in questione non prende, infatti, la singolarità nella sua indifferenza rispetto a una proprietà comune (a un concetto, per esempio: l'esser rosso, francese, musulmano), ma solo nel suo essere *tale qual* è. Con ciò, la singolarità si scioglie dal falso dilemma che obbliga la conoscenza a scegliere fra l'ineffabilità dell'individuo e l'intellegibilità dell'universale. Poiché l'intellegibile, secondo la bella espressione di Gersonide, non è un universale né l'individuo in quanto compreso in una serie, ma "la singolarità in quanto singolarità qualunque". In questa, l'esser-*quale* è ripreso dal suo avere o questa o quella proprietà, che ne identifica l'appartenenza a questo o quell'insieme, a questa o quella classe (i rossi, i francesi, i musulmani), e ripreso non verso un'altra classe o verso la semplice assenza generica di ogni appartenenza, ma verso il suo esser-*tale*, verso l'appartenenza stessa.²⁴⁵ (p. 69-70)

2 - Dal limbo.

Da dove provengono le singolarità qualunque, qual è il loro regno? Le questioni di Tommaso sul limbo contengono gli elementi per una risposta. Secondo il teologo, infatti, la pena degli infanti non battezzati, che sono morti senz'altra colpa che il peccato originale, non può essere una pena afflittiva, come quella dell'inferno, ma unicamente una pena privativa, che consiste nella perpetua carenza della visione di Dio. Solo che di questa carenza gli abatanti del limbo, a differenza dei dannati, non provano dolore: poichè hanno soltanto la conoscenza naturale e non quella soprannaturale, che è stata piantata in noi dal battesimo, essi non fanno di essere privati del sommo bene, o, se lo fanno (come ammette un'altra opinione), non possono rammaricarsene più di quanto un uomo ragionevole si affliggerebbe di non poter volare. Se provassero dolore, infatti, poichè soffrirebbero di una colpa di cui non possono emendarsi, il loro dolore finirebbe con l'indurli in disperazione, come avviene ai dannati, e questo non sarebbe giusto. Di più: i loro corpi sono, come quelli dei beati, impassibili, ma solo per quanto riguarda l'azione della giustizia divina; per il resto, essi godono pienamente delle loro perfezioni naturali.²⁴⁶ (p. 71)

Questa natura limbale è il segreto del mondo di Walser. Sue creature si sono irreparabilmente smarrite, ma in una regione che sta al di là della perdizione e della salvezza: la loro nullità, di cui vanno così fiere, è innanzitutto neutralità rispetto alla salvezza, l'obiezione più radicale che sia mai stata contro l'idea stessa della redenzione. Propriamente insalvabile è, infatti, la vita in cui non è nulla da salvare e contro di essa naufraga la poderosa macchina teologica dell'*oiconomia*²⁴⁷ cristiana. Di qui la curiosa miscela di bricconeria e di umiltà, di incoscienza da *toon* e di scrupolosa acribia che caratterizza i personaggi di Walser; di qui, anche, la loro ambiguità, per cui ogni rapporto con loro sembra sempre sul punto di finire a letto: né di *hybris* pagana né di timidezza creaturale si tratta, ma semplicemente di una limbale impassibilità di frone alla giustizia divina.²⁴⁸ (p.71)

3. Esempio

L'antinomia dell'individuale e dell'universale ha la sua origine nel linguaggio. La parola *albero* nomina infatti indifferentemente tutti gli alberi, in quanto suppone il proprio significato universale in luogo dei singoli alberi ineffabili (*terminus supponit significatum pro re*). Essa trasforma, cioè, le singolarità in membri di una classe, di cui il senso definisce la proprietà comune (la condizione di appartenenza €). La fortuna della teoria degli insiemi nella logica moderna nasce dal fatto che la definizione dell'insieme è semplicemente la definizione della significazione linguistica. La *Zusammenfassung* in un tutto *M* dei singoli oggetti distinti *m*, non è nient'altro che il nome. Di qui i paradossi inestricabili delle classi, che nessuna "bestiale teoria dei tipi" può pretendere di ridurre. I paradossi definiscono, infatti, il luogo

all'altezza dei tempi. Che eviti, pertanto, un richiamo mesto od orgoglioso agli anni Settanta. L'identificazione di un angolo visuale, guardando dal quale si riesca a passare al più ruvido contropelo il presente, ma non in nome di trascorse stagioni: ecco il punto." (p.9) Além do trabalho de Giorgio Agamben há também os de: Marco Bascetta, Lapo Berti, Alessandra Castellani, Lucio Castellano, Andrea Colombo, Massimo De Carolis, Massimo Ilardi, Augusto Illuminati, Franco Piperno, Rossana Rossanda, Domenico Starnone e Paolo Virno. Este último com o texto "Ambivalenza do disincanto".

²⁴⁴ Autores e conceitos-chave: *qualunque, quodlibet*.

²⁴⁵ Autores e conceitos-chave: singularidade, *qualunque*.

²⁴⁶ Autores e conceitos-chave: limbo, singularidade, *qualunque*, San Tommaso.

²⁴⁷ Na publicação de 2001 a palavra aparece escrita de forma diferente: *oiconomia* (p.12). Substitui a letra c pela letra k.

²⁴⁸ Autores e conceitos-chave: limbo, *oiconomia*, Walser.

dell'essere linguistico. Esso è una classe che appartiene e, insieme, non appartiene a se stessa, e la classe di tutte le classi che non appartengono a se stesse è la lingua. Poiché l'essere linguistico (l'esser-detto) è un insieme (l'albero) che è, nello stesso tempo, una singolarità (l'albero, *un* albero, *quest'*albero) e la mediazione del senso, espressa dal simbolo €, non può in alcun modo colmare lo iato in cui solo l'articolo riesce a muoversi con disinvoltura.²⁴⁹ (p. 72)

Un concettto che sfugge all'antinomia dell'universale e del particolare ci è da sempre familiare: è l'esempio. In qualsiasi ambito esso faccia valere la sua forza, ciò che caratterizza l'esempio è che esso vale per tutti i casi dello stesso genere e, insieme, è incluso fra di essi. Esso è una singolarità fra le altre, che sta però in luogo di ciascuna di esse, vale per tutte.²⁵⁰ Di qui la pregnanza del termine che in greco esprime l'esempio: *para-deigma*, ciò che si mostra accanto (come il tedesco *Bei-spiel*, ciò che gioca accanto). Poiché il luogo proprio dell'esempio è sempre accanto a se stesso, nello spazio vuoto in cui si svolge la sua vita inqualificabile e indimenticabile. (...) ²⁵¹ (p. 73)

4. *Aver luogo*

L'etica comincia soltanto là dove il bene si rivela non consistere in altro che in un afferramento del male e l'autentico e il proprio non aver altro contenuto che l'inautentico e l'improprio. È questo il senso dell'antico adagio filosofico secondo cui *veritas patefacit se ipsam et falsum*. La verità non può manifestare se stessa se non manifestando il falso, il quale non viene però separato e respinto in un altro luogo; al contrario, secondo il significato etimologico del verbo *patefacere*, che vale "aprire" ed è connesso a *spatium*, la verità si manifesta solo dando luogo alla non-verità, cioè come aver-luogo del falso, come esposizione della propria intima improprietà.²⁵² (p. 74)

(...) Amalrico²⁵³ interpretava la frase dell'apostolo secondo cui "Dio è tutto in tutto" come un radicale svolgimento teologico della dottrina platonica della *chora*. Dio è in ciascuna cosa come il luogo in cui ciascuna è, ovvero come la determinazione e la tipicità di ogni ente. Il trascendente non è, quindi, un ente sommo al di sopra di tutte le cose: piuttosto, *l'aver-luogo di ogni cosa è il trascendente puro*.²⁵⁴ (p. 75)

Dio, o il bene, o il luogo, non ha luogo, ma è l'aver-luogo degli enti, la loro intima esteriorità. Divino è l'esser-verme del verme, l'esser-pietra della pietra. Che il mondo sia, che qualcosa possa apparire e aver volto, che vi siano esteriorità e illatenza come la determinazione e il limite di ciascuna cosa: questo è il bene. Così proprio il suo esser irreparabilmente nel mondo è ciò che trascende ed espone ogni ente mondano. Il male è, invece, la riduzione dell'aver-luogo delle cose a un fatto come gli altri, l'oblio della trascendenza insita nello stesso aver-luogo delle cose. Rispetto a queste, il bene non è però in un altro luogo: è semplicemente il punto in cui esse afferrano il proprio aver luogo, toccano la propria intrascedente materia. (p. 75)

In questo senso – e soltanto in questo – il bene deve essere definito come un autoafferramento del male, e la salvezza come l'avvenire del luogo a se stesso.²⁵⁵ (p. 75)

5. *Ágio*²⁵⁶

Secondo il Talmud²⁵⁷, ciascun uomo ha due posti che lo attendono, uno dell'Eden e l'altro nel Gehinnom²⁵⁸. Il giusto, dopo che è stato trovato innocente, riceve nell'Eden il suo posto, più quello del suo vicino che si è dannato. Il malvagio, dopo che è stato giudicato colpevole, riceve all'inferno la sua parte, più quella del vicino che si è salvato. Per questo nella Bibbia è scritto dei giusti: "nel loro paese riceveranno il doppio" e dei malvagi: "distruggili con una doppia distruzione".²⁵⁹ (p. 75)

²⁴⁹ Conceitos-chave: teoria dos conjuntos, significação lingüística, singularidade.

²⁵⁰ Na publicação de 2001 houve o seguinte acréscimo, entre os períodos acima: "Da uma parte, ogni esempio è trattato, infatti, come un caso particolare reale; dall'altra, resta inteso che esso non può valere nella sua particolarità. Né particolare né universale, l'esempio è un oggetto singolare che, per così dire, si dà vedere come tale, *mostra* la sua singolarità." (p.14)

²⁵¹ Conceitos-chave: exemplo, singularidade.

²⁵² Conceitos-chave: ter lugar (aver luogo), ética, verdade.

²⁵³ A referência é a Amalrico di Bène. Teólogo francês que viveu no século XII e foi acusado de heterodoxia.

²⁵⁴ "assoluta imanenza" foi a expressão acrescida na edição de 2001.

Autores e conceitos-chave: ter lugar, Deus, chora, Almarico, Platão.

²⁵⁵ Conceitos-chave: ter lugar (aver luogo), bem, mal.

²⁵⁶ Na edição de 2001, *Ágio* passa a ser o sexto na sequência dos fragmentos e *Principium individuationis*, acrescido na publicação de 2001, o quinto.

²⁵⁷ O Talmud é uma compilação, que data de 499 dC, de leis e tradições judaicas, consistindo-se em 63 (sessenta e três) tratados de assuntos legais, éticos e históricos. O Judaísmo ortodoxo e o conservador baseiam suas leis geralmente nas decisões encontradas no Talmud. O Talmud é um detalhamento e comentário das tradições judaicas a partir das leis compiladas por Moisés na Torá, em geral, e na Mishná.

²⁵⁸ Gehinnom é para o judaísmo, lugar de punição ou purificação.

²⁵⁹ Conceitos-chave: lugar, *ágio*.

Nella topologia di questa Aggada²⁶⁰, l'essenziale non è tanto la distinzione cartografica di Eden e Gehinnom, quanto il posto accanto che ogni uomo immancabilmente riceve. Poinchè nel punto in cui ciascuno raggiunge il suo stato e compie il proprio destino, allora per ciò stesso si trova nel posto del vicino. Il più proprio di ogni creatura diventa così la sua sostituibilità, il suo essere comunque nel luogo dell'altro.²⁶¹ (p.76)

Agio è il nome proprio di questo spazio irrepresentabile. Il termine *agio* indica infatti, secondo il suo etimo, lo spazio accanto (*ad-jacens, adjacentia*), il luogo vuoto in cui è possibile per ciascuno muoversi liberamente, in una costellazione semantica in cui la prossimità spaziale confina col tempo opportuno (ad-agio, aver agio) e la comodità con la giusta relazione. I poeti provenzali (nei versi²⁶² dei quali il termine compare per la prima volta nelle lingue romanze, nella forma *aizi, aizimen*) fanno dell'agio un *terminus technicus* della loro poetica, che designa il luogo stesso dell'amore. O, meglio, non tanto il luogo dell'amore, quanto l'amore come esperienza dell'aver-luogo di una singolarità qualunque. In questo senso, agio nomina perfettamente quel "libero uso del proprio" che, secondo un'espressione di Hölderlin, è "il compito più difficile". "*Mout mi semblatz de bel aizin*": questo è il saluto che, nella canzone di Jaufré Rudel, gli amanti si scambiano incontrandosi.²⁶³(p.77)

6. *Demonico*²⁶⁴

È stupefacente che i due scrittori che, nel nostro secolo, hanno osservato con più lucidità l'orrore incomparabile che il circondava – Kafka e Walser – ci presentino un mondo da cui il male nella sua suprema espressione tradizionale – il demonico – è scomparso. Né Klammer n'è il Conte né i cancellieri e i giudici kafkiani, e tanto meno le creature di Walser, malgrado la loro ambiguità, potrebbero mai figurare in un catalogo demonologico. Se qualcosa come un elemento demonico sopravvive nel mondo di questi due autori, ciò è piuttosto nella forma che poteva avere in mente Spinoza, quando scriveva che il demonio è solo la più debole e la più remota da Dio delle creature e, come tale – in quanto, cioè, è essenzialmente impotenza – non soltanto non può fare alcun male, ma è, anzi, quella che ha più bisogno del nostro aiuto e delle nostre preghiere. (...) ²⁶⁵ (p. 78)

(...) l'innocenza naturale delle creature che Kafka e Walser fanno valere contro l'onnipotenza divina, quanto quella della tentazione. Il loro demonico non è un tentatore, ma un essere infinitamente suscettibile di essere tentato. Eichmann, cioè un uomo assolutamente banale, che è stato al male proprio dalle potenze del diritto e della legge, è la terribile conferma con cui il nostro tempo si è vendicato della loro diagnosi.²⁶⁶ (p. 79)

7. *Irreparabile*²⁶⁷

L'Irreparabile è il monogramma che la scrittura di Walser segna sulle cose. Irreparabile significa che esse sono consegnate senza rimedio al loro esser-così, che esse sono, anzi, proprio e soltanto il loro *così* (niente è più estraneo a Walser della pretesa di essere altro da ciò che si è); ma significa, anche, che, per esse, non vi è letteralmente alcun riparo possibile, che, nel loro esser-così, esse sono ora assolutamente esposte, assolutamente abbandonate.²⁶⁸ (p. 79)

Per questo l'antico detto secondo cui la natura, se potesse parlare, si lamenterebbe, perde qui la sua verità. Gli animali, le piante, le cose, tutti gli elementi e le creature del mondo dopo il giudizio, esaurito il loro compito teologico, godono ora di una caducità per così dire incorruttibile, su di essi sta sospeso qualcosa come un nimbo profano. Per questo, nulla potrebbe definire lo statuto della singolarità che viene meglio dei versi che chiudono una delle tarde poesie di Hölderlin-Scardanelli:

[Essa] si mostra come un giorno d'oro
e la compiutezza è senza lamento.²⁶⁹ (p.80)

8. *Etica*²⁷⁰

Il fatto da cui deve partire ogni discorso sull'etica è che l'uomo non è né ha da essere o da realizzare alcuna essenza, alcuna vocazione storica o spirituale, alcun destino biologico. Solo per questo

²⁶⁰ "A *aggada*, produto da Palestina (*eretz Israel*) baseia-se na *petiha* (abertura) e utiliza-se, amplamente, do jogo de palavras entre o hebraico da Bíblia e o aramaico, como no caso do *Bereshit* (Gênesis), palavra inicial que significa "no início", interpretada como "*bara chit*", "criou seis", em aramaico." (FUNARI, Pedro Paulo A. Resenha de David Banon, "Le Midrash", *Horizontes*, 17, 1999, p.125-126.)

²⁶¹ Conceitos-chave: lugar, religião.

²⁶² Na edição de 2001 Agamben substitui "nei versi" por "nelle cui canzone" (p.25).

²⁶³ Autores e conceitos-chave: *agio*, lugar, singularidade, Hölderlin, Jaufré Rudel.

²⁶⁴ Na edição de 2001, *Demonico* é o fragmento 8, antes dele Agamben acrescentou *Maneries* como o de número 7.

²⁶⁵ Autores e conceitos-chave: demônio, demoníaco, Kafka, Walser, Spinoza.

²⁶⁶ Autores e conceitos-chave: demônio, demoníaco, Kafka, Walser.

²⁶⁷ *Irreparabile* na edição de 2001 aparece como fragmento 10, antes dele foi acrescentado *Bartleby* como 9.

²⁶⁸ Autores e conceitos-chave: irreparável, abandono, ser-assim (essere-così), Walser.

²⁶⁹ Autores e conceitos-chave: natureza, singularidade, profanação, Hölderlin-Scardanelli.

²⁷⁰ *Ética* corresponde ao fragmento 11 na edição de 2001.

qualcosa come un'etica può esistere: poiché è chiaro che se l'uomo fosse o avesse da essere questa o quella sostanza, questo o quel destino, non vi sarebbe alcuna esperienza etica possibile: vi sarebbero solo compiti da realizzare.²⁷¹ (p. 80)

Ciò non significa, tuttavia, che l'uomo non sia né abbia da essere alcunché, che gli sia semplicemente consegnato al nulla e possa, pertanto, a suo arbitrio decidere di essere o di non essere, di assegnarsi o non assegnarsi questo o quel destino (nichilismo e decisionismo s'incontrano in questo punto). Vi è, infatti, qualcosa che l'uomo è e ha da essere, ma questo qualcosa non è un'essenza, non è, anzi, propriamente una cosa: *è il semplice fatto della propria esistenza come possibilità o potenza*. Ma appunto per questo tutto si complica, appunto per questo l'etica diventa effettiva.²⁷² (p. 81)

(...) nell'etica non c'è posto per il pentimento; per questo l'unica esperienza etica (che, come tale, non può essere compito né decisione soggettiva) è di essere la (propria) potenza, di esistere la (propria) possibilità; di esporre, cioè, in ogni forma la propria amorfia e in ogni atto la propria inattualità.²⁷³ (p. 81)

9. Pseudonimo²⁷⁴

Se, in Occidente, il linguaggio è stato usato costantemente come una macchina per far essere il nome di Dio e per fondare, in questo, il proprio potere referenziale, la lingua di Walser è sopravvissuta al suo compito. Teologico. A una natura che ha esaurito il suo destino creaturale, sta di fronte un linguaggio che ha deposto ogni pretesa denominante. Lo statuto semantico della sua prosa coincide con quello della pseudonimia o del soprannome. È come se ogni parola fosse preceduta da un invisibile "cosiddetto", "pseudo", "sedicente" o seguita (come nelle tarde iscrizioni in cui la comparsa del soprannome segna il trapasso dal sistema trinominale latino a quello uninominale del Medioevo) da un "qui et vocatur...", quasi che ogni termine levasse un'obiezione contro il proprio potere denominante. Simili alle piccole danzatrici cui Walser paragona le sue prose, le parole, "stanche da morire", declinano ogni pretesa di rigore. Se una forma grammaticale corrisponde a questo stato stremato della lingua, è il supino, cioè una parola che ha compiuto fino in fondo la sua "declinazione" nei casi e nei modi e sta ora "adagiata sul dorso", esposta e neutrale.²⁷⁵ (p. 82)

La diffidenza piccoloborghese nei confronti del linguaggio si trasforma qui in pudore del linguaggio nei confronti del suo referente. Questo non è più la natura tradita dal significato, né la sua trasfigurazione nel nome, ma è ciò che si tiene – improferito – nello pseudonimo o nell'aggio fra nome e soprannome. La lettera a Rychner parla di questo "fascino di non proferire qualcosa assolutamente". Figura – cioè proprio il termine che nelle lettere di S. Paolo esprime ciò che trapassa di fronte alla natura che non muore – è il nome che essa dà alla vita che nasce in questo scarto.²⁷⁶ (p. 83)

10. Senza classi²⁷⁷

Il fatto è che l'insensatezza della sua esistenza si urta con un'ultima insensatezza, su cui naufraga ogni pubblicità: la piccoloborghese va incontro all'ultima frustrazione dell'individualità: la nuda vita, il puro incomunicabile, dove la sua vergogna trova finalmente pace. In questo modo, egli copre con la morte il segreto che deve pur rassegnarsi a confessare: che anche la nuda vita gli è, in verità, impropria e puramente esteriore, che non c'è, per lui, sulla Terra alcun riparo.²⁷⁸ (p. 84)

11. Fuori²⁷⁹

Qualunque è la figura della singolarità pura. La singolarità qualunque non la ha identità, non è determinata rispetto a un concetto, ma neppure è semplicemente indeterminata; piuttosto essa è determinata solo attraverso la sua relazione a una *idea*, cioè alla totalità delle sue possibilità. Attraverso questa relazione, la singolarità conferma, come dice Kant, con tutto il possibile e riceve così la sua *omnimoda determinatio* non dalla partecipazione a un concetto determinato o a una certa proprietà attuale (l'esser rosso, italiano, comunista), ma *unicamente attraverso questo confinare*. Essa appartiene a un tutto, ma senza che questa appartenenza possa essere rappresentata da una condizione reale: l'appartenenza, l'esser-tale, è qui solo relazione a una totalità vuota e indeterminata.²⁸⁰ (p. 85)

²⁷¹ Conceitos-chave: ética, homem.

²⁷² Conceitos-chave: ética, possibilidade de potência.

²⁷³ Conceitos-chave: ética, potência, arrependimento.

²⁷⁴ *Pseudônimo* na edição de 2001 corresponde ao fragmento 14, *Collants Din* e *Aureole* foram acrescentados como fragmentos 12 e 13 respectivamente.

²⁷⁵ Autores e conceitos-chave: pseudônimo, apelido, linguagem, língua, Walser.

²⁷⁶ Autores, cidades e conceitos-chave: figura, São Paulo.

²⁷⁷ *Senza classi* corresponde ao fragmento 15 na edição de 2001.

²⁷⁸ Conceito-chave: vida nua.

²⁷⁹ *Fuori* corresponde ao fragmento 16 na edição de 2001.

²⁸⁰ Autores e conceitos-chave: qualunque (qualquer), figura, singularidade, confirm, Kant.

In termini kantiani, ciò significa che in questo confinare è in questione non una barriera²⁸¹ (*Schranke*), che non conosce exteriorità, ma un limite²⁸² (*Grenze*), cioè un punto di contatto con uno spazio esterno, che deve però restare vuoto.²⁸³ (p.86)

Ciò che il qualunque aggiunge alla singolarità è soltanto un vuoto, soltanto un limite²⁸⁴; qualunque è una singolarità, più uno spazio vuoto, una singolarità *finita* e, tuttavia, indeterminabile secondo un concetto. Ma una singolarità più uno spazio vuoto non può esser altro che una exteriorità pura, una pura esposizione. *Qualunque è, in questo senso, l'evento di un fuori*. Ciò che è pensato nell'arcitrascendentale *quodlibet* è ciò che è più difficile da pensare: l'esperienza, assolutamente non-cosale, di una pura exteriorità.²⁸⁵ (p.86)

Importante è qui la nozione del “fuori” sia espressa, in molte lingue europee, da una parola che significa “alle porte” (*fores* è, in latino, la porta della casa; □□□□□□, in greco, vale letteralmente “alla soglia”). Il *fuori* non è altro spazio che giace al di là di uno spazio determinato, ma è il varco, l'esteriorità che gli dà accesso – in una parola: il suo volto, il suo *eidos*.²⁸⁶ (p.86)

Il limite²⁸⁷ non è, in questo senso, un'altra cosa rispetto alla barriera²⁸⁸; esso è, per così dire, l'esperienza della barriera stessa, l'esser-*dentro* un *fuori*. Questa *ek-stasis* è il dono che la singolarità raccoglie dalle mani vuote dell'umanità.²⁸⁹ (p. 89)

12. Tienanmen²⁹⁰

*Poiché il fatto nuovo della politica che viene è che essa non sarà più lotta per la conquista o il controllo dello Stato, ma lotta fra lo Stato e il non-Stato (l'umanità), disgiunzione incolmabile delle singolarità qualunque e dell'organizzazione statale.*²⁹¹ (p. 87)

Un esse che fosse radicalmente privo di ogni identità rappresentabile sarebbe per lo assolutamente irrilevante. È quanto, nella nostra cultura, il dogma ipocrita della vita e le vacue dichiarazioni sui dell'uomo hanno il compito di nascondere. *Sacro* qui non può avere altro senso che quello che il termine ha nel diritto romano: *sacer* è colui che è stato escluso dal mondo degli uomini e che, pur non potendo essere sacrificato, è lecito uccidere senza commettere omicidio (*neques fas est eum immolari, sed qui occidit parricidio non damatur*). (È significativo, in questa prospettiva, che lo sterminio degli ebrei non sia stato rubricato né dai carnefici né dai loro giudici come omicidio, bensì, da questi ultimi, come delitto contro l'umanità, e che le potenze vittoriose abbiano voluto risarcire questa mancanza d'identità con la concessione di un'identità statale, a sua volta fonte di nuovi eccidi).²⁹² (p.88)

AGAMBEN, Giorgio. *Violenza e speranza nell'ultimo spettacolo*. In: *Situazionisti*.²⁹³ Roma: Manifestolibri, 1991, p.11-18.

Quando nel novembre del 1967, Guy debord pubblicò *La società dello spettacolo*, la trasformazione della politica e dell'intera vita sociale in una fantasmagoria spettacolare non aveva ancora raggiunto la figura estrema che ci è oggi divenuta perfettamente familiare. Tanto più notevole è l'implacabile lucidità della sua diagnosi.²⁹⁴ (p. 11)

²⁸¹ Agamben, na edição de 2001, vai substituir o termo *barriera* por *limite*.

²⁸² Da mesma forma, na edição de 2001, Agamben substitui *limite* por *soglia*.

²⁸³ Autores e conceitos-chave: confirm, barreira, limite, Kant.

²⁸⁴ Novamente a substituição de *limite* por *soglia*.

²⁸⁵ Conceitos-chave: *qualunque* (qualquer), vazio, limite, singularidade, *quodlibet*.

²⁸⁶ Conceitos-chave: *fuori* (fora), *soglia* (soleira).

²⁸⁷ Mais uma vez a substituição de *limite* por *soglia*.

²⁸⁸ Nas duas vezes em que a palavra *barriera* é utilizada houve a substituição por *limite*.

²⁸⁹ Conceitos-chave: barreira, limite.

²⁹⁰ *Tienanmen* corresponde ao fragmento 19 na edição de 2001. Antes dele Agamben acrescenta outros dois fragmentos: *Omonimi* como o de número 17 e *Schechina* como o de número 18. *Tienanmen* e *Schechina* foram publicados anteriormente em “Glosse in margine ai commentari sulla società dello spettacolo” [*Democrazia e diritto*, Roma: Editori Riuniti Riviste, ano XXX, n.3/4, maio/agosto 1990, p.81-92.]

²⁹¹ Conceitos-chave: política que vem, singularidade qualquer (singularidade qualunque).

²⁹² Conceitos-chave: sacro, sacer.

²⁹³ No espaço reservado aos direitos autorais lê-se: “Secondo la tradizione del Situazionismo, i testi contenuti in questo volume non prevedono diritti.” Além dos textos de Giorgio Agamben, Paolo Virno, Luisa Passerini, Enrico Ghezzi, Roberto Silvestri, Filippo Scarpelli, Alberto Piccinini e Francesco Polli, o livro traz também Documentos da Internacional Situacionista, assinados por Guy Debord, Asger Jorn, P. Canjeuers, traduzidos por Antonella Andreacchio. Um ano antes, em 1990, Giorgio Agamben publicou um outro trabalho em que analisa uma das obras de Guy Debord: “Glosse in margine ai *Commentari sulla società dello spettacolo*.” [*Democrazia e diritto*, Roma: Editori Riuniti Riviste, ano XXX, n.3/4, maio/agosto 1990, p.81-92.] Este mesmo texto foi republicado em *Mezzi senza fine* – note sulla politica. [Torino: Bollati Boringhieri, 1996, p.60-73]. Posteriormente, em 1998, Agamben desenvolve um outro ensaio que tem como foco o cinema do mais conhecido dos situacionista. Trata-se de “Le cinema de Guy Debord” [*Image et mémoire*. Paris: Hoëbeke, 1998, p. 65-76.].

²⁹⁴ Autores e conceitos-chave: sociedade do espetáculo, Debord.

Lo spettacolo non coincide, però, semplicemente con la sfera delle immagini o con ciò che chiamiamo oggi media: esso è “un rapporto sociale fra persone, mediato attraverso le immagini”, l’espropriazione e l’alienazione della stesa socialità umana. Ovvero, con una formula lapidaria; “lo spettacolo è il capitale a un tal grado di accumulazione che diventa immagine”.²⁹⁵ (p. 11)

Ma, per ciò stesso, lo spettacolo non è che la pura forma della separazione: dove il mondo reale se è trasformato in un’immagine e le immagine diventano reali, la potenza pratica dell’uomo si distacca da se stessa e si presenta come un mondo a sé. È nella figura di questo mondo separato e organizzato attraverso i *media*, in cui le forme dello stato e dell’economia si compenetrano, che l’economia mercantile accede a uno statuto di sovranità assoluta e irresponsabile sulla vita sociale.²⁹⁶ (p. 11)

(...) I libri di Debord costituiscono una delle poche descrizione del nostro tempo all’altezza del problema: e, in tutt’altro registro, la sola analisi che possa esser paragonata, per rigore e novità, a quella che, esattamente quarant’anni prima, Heidegger aveva condotto nei paragrafi 25-38 di *Essere e tempo*. Solo che la dimensione che Heidegger chiamava “improprietà”, *Uneigentlichkeit*, non convive più semplicemente con l’esser-proprio, *Eigentlich*, dell’uomo ma, resai autonoma, si è sostituita interamente ad esso, rendendolo impossibile.

Così lo “spettacolo” di Debord può essere avvicinato senza troppe forzature a quella fase estrema dello sviluppo della tecnica che Heidegger chiama *Gestell*, e di cui dice che è il pericolo più grande e, insieme, il presentimento dell’appropriazione ultima dell’uomo.²⁹⁷ (p. 14)

Lo stato spettacolare resta infatti, malgrado tutto, uno stato che, come ogni stato, si fonda, come ha mostrato Badiou, non sul legame sociale, di cui sarebbe l’espressione, ma sul suo scioglimento, che vieta. In ultima istanza, lo stato può riconoscere qualsiasi rivendicazione di identità, perfino (e la storia dei rapporti fra stato e terrorismo nel nostro tempo ne è l’eloquente conferma) quella di una identità statale al proprio interno. Ma che delle singolarità facciano comunità senza rivendicare un’identità, che degli uomini coappartengano senza una rappresentabile condizione di appartenenza – l’essere italiani, operai, cattolici, terroristi – ecco ciò che lo stato non può in alcun caso tollerare.²⁹⁸ (p.15)

Ciò non ha nulla a che fare con la semplice rivendicazione del sociale contro lo stato, che è stata a lungo il motivo comune di movimenti di contestazione nel nostro tempo. Le singolarità qualunque in una società spettacolare non possono formare una *societas*, perché non dispongono di alcuna identità da far valere, di alcun legame sociale da far riconoscere. Tanto più implacabile il contrasto con uno stato che nullifica tutti i contenuti reali, ma per il quale un essere che fosse radicalmente privo di ogni identità rappresentabile sarebbe, malgrado tutte le vacue dichiarazioni sulla sacralità della vita e sui diritti dell’uomo, semplicemente inesistente.²⁹⁹ (p.16)

Questa è la lezione che uno sguardo meno disattento avrebbe potuto trarre dai fatti di Tian An Men. Ciò che più colpisce, infatti, nelle manifestazioni del maggio cinese è la relativa assenza di contenuti determinati e di rivendicazioni. Democrazia e libertà sono nozioni troppo generiche per costituire un oggetto reale di conflitto, e la sola richiesta concreta, la riabilitazione di Hu Yao Bang, è stata prontamente accolta. Tanto più inspiegabile appare la violenza della reazione statale.³⁰⁰ (p. 17)

AGAMBEN, Giorgio. Kommerell, o del gesto. In: KOMMERELL, Max. Il poeta e l’indicibile: saggi di letteratura tedesca. Genova: Marietti, 1991, p.VII-XV. ³⁰¹

La critica ha tre livelli, esemplificabili, se si vuole, in tre sfere concentriche: quello filologico-ermeneutico, quello fisiognomico e quello gestuale. Il primo svolge l’interpretazione dell’opera, il secondo la situa (tanto negli ordini storici che in quelli naturali) secondo la legge della somiglianza, il terzo ne risolve l’intenzione in un gesto (o in una costellazione di gesti). Si può dire che ogni autentico critico trascorra attraverso tutti e tre ambiti, indugiando, secondo la propria indole, più o meno in ciascuno di essi. L’opera di Max Kommerell – certamente il più grande critico tedesco del novecento dopo Benjamin e forse l’ultima grande personalità della Germania fra le due guerre che ci resti ancora da scoprire – s’inscrive quasi integralmente nel terzo ambito, dove più rari sono i talenti supremi (fra i

²⁹⁵ Conceitos-chave: sociedade do espetáculo, imagem, acumulação.

²⁹⁶ Conceitos-chave: sociedade do espetáculo, imagem, potência e soberania absoluta.

²⁹⁷ Autores e conceitos-chave: impropriedade, técnica, espetáculo, *Gestell*, Heidegger, Debord.

²⁹⁸ Autores e conceitos-chave: estado espetacular, estado, comunidade, terrorismo, Badiou.

²⁹⁹ Conceitos-chave: sociedade espetacular, singularidade, sacralidade, vida.

³⁰⁰ Conceitos-chave: violência, estado, ausência de conteúdo.

³⁰¹ Além de ser o autor da introdução (Kommerel, o del gesto), Giorgio Agamben é também o organizador do livro *Il poeta Indicibile*, de Max Kommerel. A mesma introdução foi publicada em 2005 na coletânea de ensaios *Potenza del pensiero*. Em “Kommerel, o do gesto”, o filósofo italiano observa na obra do crítico alemão Max Kommerel o *gesto* como categoria crítica.

critici del novecento, oltre a Benjamin, solo Rivière, Fénéon e Contini vi si collocano a pieno titolo).³⁰² (p.7)

Che cos'è – nella prospettiva che qui ci interessa – un gesto? Basta scorrere il saggio su Kleist che apre la presente raccolta per misurare la centralità e la complessità del tema del gesto nel pensiero di Kommerell, e la decisione con cui egli riconduce ogni volta l'intenzione ultima dell'opera in questa sfera. Il gesto non è un elemento assolutamente nonlinguistico, ma qualcosa che sta col linguaggio nel rapporto più intimo e, innanzitutto, una forza operante nella lingua stessa, più antica e originaria dell'espressione concettuale: gesto linguistico (*Sprachgebärde*) definisce Kommerell quello strato del linguaggio che non si esaurisce nella comunicazione e lo coglie, per così dire, nei suoi momenti solitari. “Il senso di questi gesti” egli scrive a proposito della poesia lirica “non si compie nella comunicazione. Il gesto, per quanto cogente possa essere per l'altro, non esiste mai unicamete per lui; solo, anzi, in quanto esiste anche per se stesso, può essere tanto cogente per l'altro. Anche un volto che non ha testimoni ha la sua mimica; ed è problematico se a lasciare sulla sua superficie un'impronta più profonda siano i gesti coi quali esso s'intende con gli altri o quelli che gli sono imposti dalla solitudine o dal colloquio con se stesso. Spesso un volto sembra narrarci la storia dei suoi momenti solitari” (M. Kommerell, *Gedanken über Gedichten*, Klostermann, Frankfurt am Main 1956). In questo senso, Kommerell può scrivere che “la parola è il gesto originario [*Urgedärde*], dal quale derivano tutti i singoli gesti” e che il verso poetico è, nella sua essenza, gesto (“Il linguaggio è, insieme, concettuale e mimico. Il primo elemento domina nella prosa, il secondo nel verso. Prosa è, innanzitutto, l'intendersi su un contenuto, il verso è, oltre a ciò e in modo più deciso, gesto espressivo”) (M.K., *Dichterische Welterfahrungen*, Frankfurt am Main, 1952, 153 e 154). Se questo è vero, se la parola è il gesto originario, allora ciò che è in questione nel gesto non è tanto contenuto prelinguistico, quanto per così dire, l'altra faccia del linguaggio, il mutismo insito nello stesso esser parlante dell'uomo, il suo dimorare, *senza parole*, nella lingua. E, quanto più l'uomo ha linguaggio, tanto più forte è, perciò, in lui il peso dell'indicibile, finché nel poeta, che è, fra i parlanti, colui che la più parole, “l'accennare e il far segni si stremano e ne nasce qualcosa di corrosivo: la furia per la parola”. (M. K., *Jean-Paul*, Frankfurt am Main 1933, 42.)³⁰³ (p. 8)

(..) Il gesto è sempre gesto di non raccapezzarsi nella parola, è sempre *gag* nel significato proprio del termine, che indica innanzitutto qualcosa che si mette in bocca per impedire la parola e, poi, l'improvvisazione dell'attore per sopperire a un'impossibilità di parlare. Ma vi è gesto che s'insedia felicemente in questo vuoto di linguaggio e, senza proferirlo, ne fa la dimora più propria dell'uomo: qui la smarrimento si fa danza e il *gag mistero*.³⁰⁴ (p. 8)

Sono questi gesti quelli di cui alla fine del saggio su Kleis, si dice: “comincia una nuova bellezza, che è simile alla bellezza dei gesti di un animale, quelli miti e quelli minacciosi” (M.K., *Geist und Buchstabe*, cit., 316) Essi ricordano il mondo redento, i cui gesti incerti Benjamin, negli stessi anni, decifrava nel kafkiano “Teatro naturale di Oklahoma”: “una delle funzioni più importanti di questo teatro naturale è la risoluzione dell'accadere in gesto...Tutta l'opera di Kafka rappresenta un codice di gesti che non hanno già a priori un chiaro significato simbolico per l'autore, ma sono piuttosto interrogati al riguardo in ordinamenti e combinazioni sempre nuovi. Il teatro è la sede naturale di questi esperimenti” (W. Benjamin, *Angelus Novus*, tr. it. di R. Solmi, Einaudi, Torino 1962, 270.). La critica è la riconduzione dell'opera nella sfera del puro gesto. Questa sfera sta al di là della psicologia e, in un certo senso, al di là di ogni interpretazione. Essa non sfocia né in una storia letteraria né una teoria dei generi, quanto, piuttosto, su un palcoscenico in cui, come nel teatro di Oklahoma o nel calderoniano *Gran teatro del mondo* (a Calderón è dedicata l'ultima fatica critica di Kommerell, i *Beiträge zu einen deutschen Calderón*), le opere, consegnate al loro gesto supremo, come creature immerse nella luce dell'Ultimo Giorno, sopravvivono al rovinare del loro involucro formale e del loro significato concettuale. Avvine a esse come alle figure di quella Commedia dell'arte, che tanto piaceva a Kommerel: Arlecchino, Pantalone, Colombina, il Capitano si sono emancipati da un testo scritto e da un ruolo integralmente definito e oscillano eternamente fra realtà e virtualità, vita e arte, singolarità e genericità. (...) ³⁰⁵(p. 10)

Alla fine del libro su Jean-Paul, Kommerell parla dell'uomo moderno come di un uomo che ha perduto i suoi gesti. L'età di Jean-Paul è l'epoca in cui la borghesia, che ancora in Goethe sembra saldamente in possesso dei suoi simboli, cade vittima dell'interiorità: “Da questa situazione della borghesia, in cui le forme di vita hanno perso la loro intimità e la loro semplicità e l'interiorità si rinfaccia l'insulsa

³⁰² Autores e conceitos-chave: critica, gesto, intenção, Kommerel, Benjamin, Rivière, Fénéon, Contini.

³⁰³ Autores e conceitos-chave: gesto lingüístico, gesto mimico, vazio, palavra, linguagem, Kleis, Kommerel.

³⁰⁴ Conceitos-chave: gesto, *gag*.

³⁰⁵ Autores e conceitos-chave: gesto, teatro, último dia, teatro de Oklahoma, Benjamin, Kleis, Kommerel, Kafka, Calderón.

piccolezza di ogni exteriorità, derivano tanto l'Humor di Jean-Paul che la filosofia dell'idealismo.³⁰⁶ (p. 13)

Nietzsche è il punto in cui, nella cultura europea, questa tensione polare da una parte verso lo scancellamento dei gesti e, dall'altra, verso la loro trasfigurazione in un fato raggiunge il suo culmine. Poiché solo come un gesto in cui potenza e atto, naturalezza e maniera, contingenza e necessità sono divenuti indistinguibili (in ultima analisi, quindi, unicamente come teatro), è intellegibile il pensiero dell'eterno ritorno. *Così parlò Zarathustra* è il balletto di un'umanità che ha perduto i suoi gesti. E quando l'epoca se ne avvide, allora (troppo tardi!) cominciò il precipitoso tentativo di recuperare *in extremis* i gesti perduti. La danza di Isadora e di Diaghilev, il romanzo di Proust, la grande poesia dello *Jugendstil* da Pascoli a Rilke e infine, nel modo più esemplare, il cinema muto, tracciano il cerchio magico un cui l'umanità cercò per l'ultima volta di evocare ciò che le stava sfuggendo di mano per sempre. E, negli stessi anni, Aby Warburg avviò quelle indagini che solo la miopia di una storia dell'arte psicologizzante ha potuto definire come "scienza dell'immagine", mentre avevano in verità al loro centro il gesto come cristallo di memoria storica, il suo irrigidirsi in destino e lo strenuo tentativo degli artisti (per Warburg al limite della follia) di affrancarlo da esso attraverso una polarizzazione dinamica.³⁰⁷ (p.XII)

AGAMBEN, Giorgio. Disappropriata maniera. Nota al testo. In: CAPRONI, Giorgio. *Res amissa*. 1ª ed. Milano: Garzanti, 1991, p.7-31.³⁰⁸

Al momento della morte, avvenuta il 22 gennaio 1990, Giorgio Caproni preparava una raccolta di poesie, di cui aveva anticipato in più occasioni, in pubblico e in privato, titolo e contenuto tematico, nonché il nesso con la raccolta precedente. Completata (poco prima del 2 gennaio 1987, [data della lettera a Gianni D'Elia, direttore di "lengua", che accompagna la spedizione della quarta e definitiva stesura della poesia.] se non quello stesso giorno) la stesura definitiva della poesia *Res amissa*, egli annotava infatti sul manoscritto: "Questa poesia sarà il *tema* del mio nuovo libro (se ce la farò a comporlo), seguito da *variazioni*, come nel *Conte di K*. Il tema è la Bestia (il male) nelle sue varie forme e metamorfosi. Tutti riceviamo in dono qualcosa di prezioso, che poi perdiamo irrevocabilmente. (la Bestia è il Male. La *res amissa* [la cosa perduta] è il Bene)".³⁰⁹ (p. 7)

La tesi di Caproni è una specie di pelagianesimo spinto all'estremo: la Grazia è un dono così profondamente infuso nella natura umana, che le resta per sempre inconoscibile, è sempre già "res amissa", sempre già inappropriabile. Inamissibile, perché già sempre perduto, e perduto a forza di essere – come la vita, come, appunto, una natura – troppo intimamente posseduto, troppo "gelosamente (irrecuperabilmente) riposto".³¹⁰ (p. 10)

Identificando drasticamente, nella figura della *res amissa*, grazia e natura, Caproni, con un gesto caratteristico, rende caduche le distinzioni categoriali su cui si fondano la teologia e l'etica occidentali – o, piuttosto, le complica e sposta in una dimensione in cui il loro senso muta radicalmente. Si potrebbe, cioè, ripetere, per Caproni, la *boutade* con cui Benjamin definiva il proprio rapporto con la teologia, paragonandolo a quello fra la carta assorbente e l'inchiostro: quella ne è, certo, tutta impregnata, ma se dipendesse da lei, di inchiostro non ne resterebbe più nemmeno una goccia.³¹¹ (p. 10)

Perché c'importa la poesia? Il modo in cui si configurano le risposte a quell'interrogativo dà la misura dell'assoluta non trivialità della domanda. Poiché l'ambito dei rispondenti si spartisce esattamente fra coloro che affermano l'importanza della poesia solo a patto di confonderla interamente con la vita, e coloro per i quali il suo importare è, invece, funzione esclusiva del suo isolamento da quella. Entrambi i campi smentiscono così il loro intento apparente: i primi, perché sacrificano la poesia alla vita in cui la risolvono; i secondi, perché sanciscono in ultima analisi la sua impotenza rispetto alla vita. Altrettanto vani del romanticismo e dell'estetismo, che le confondono in ogni punto, sono il classicismo

³⁰⁶ Autores e conceitos-chave: modernidade, perda dos gestos, Kommerel, Goethe.

A partir deste ponto do texto, várias das considerações de Agamben serão retomadas em "Nota sul gesto" [*Mezzi senza fine* – note sulla politica . Torino: Bollati Boringhieri, 1996, p. 45-53.] Além deste dois textos, cabe lembrar que Agamben trabalhará sobre o gesto em "L'autore come gesto" [*Profanazioni*. Roma: Nottetempo, 2005, p. 67-81].

³⁰⁷ Autores e conceitos-chave: perda do gesto, gesto como cristal da memória histórica, Nietzsche, Proust, Warburg, Rilke, Pascoli.

³⁰⁸ Giorgio Agamben organiza o livro de Caproni e escreve o prefácio. Além disso deixa clara a metodologia da organização em "Nota al testo", p.27-31. Giorgio Caproni, poeta italiano, deixou apenas os manuscritos de *Res amissa* quando da sua morte em 1990.

³⁰⁹ Autores e conceitos-chave: poesia, mal, Caproni.

³¹⁰ Autores e conceitos-chave: *res amissa*, Caproni.

³¹¹ Autores e conceitos-chave: *res amissa*, natureza, graça, teologia, ética, Caproni.

olimpico e il laicismo, che, tenendole in ogni punto divise, votano l'umanità a tramandarsi un patrimonio sacrosanto, ma inutile per l'istanza che in ogni ordine dovrebbe risultare decisiva.³¹² (p. 15)

Tensioni ed estremismi del genere, che s'incontrano non di rado nell'opera degli artisti vecchi (basti pensare, per la pittura, al tardo Michelangelo o a Tiziano), vengono di solito catalogati dai critici come manierismi. Già i grammatici alessandrini osservavano che lo stile di Platone, così limpido nei dialoghi giovanili, diventa, negli ultimi, oscuro, affettato ed esageratamente paratattico; e considerazioni non dissimili (sebbene qui si parli di solito non tanto di senilità, quanto di follia) sono state fatte e possono farsi per lo Hölderlin dopo le traduzioni sofoclee, così diviso fra la tecnica aspra degli inni e la stereotipa dolcezza delle poesie firmate con l'eteronimo Scardanelli. In modo analogo, negli ultimi romanzi di Melville (si pensi a *Pierre, or the Ambiguities* o a *The Confidence-Man*) manierismi e divagazioni proliferano a tal punto, da spezzare la forma stessa del romanzo, deportandola verso altri generi meno leggibili (il trattato filosofico o il centone erudito).³¹³ (p. 20)

Solo nella loro reciproca relazione stile e maniera acquistano il loro vero senso al di là del proprio e dell'improprio. Esse sono i due poli, nella cui tensione vive il libero gesto dello scrittore: lo stile è un'appropriazione *disappropriante* (una negligenza sublime, un dimenticarsi nel proprio), la maniera una *disappropriazione appropriante*, un presentirsi o un ricordar sé nell'improprio. E non soltanto nel poeta vecchio, ma in ogni grande scrittore (Shakespeare!) vi è sempre una maniera che prende le distanze dallo stile, uno stile che si disappropria in maniera. Nel suo fastigio estremo, anzi, la scrittura consiste esattamente nell'intervallo – o, piuttosto, nell'agio – fra di essi. Poiché forse in ogni ambito, ma segnatamente rispetto alla lingua, ogni uso è un gesto polare: da una parte, appropriazione e abito, dall'altra espropriazione e non-identità. E usare (di qui l'ampiezza semantica del termine, che vale tanto *servirsi* di che *essere abituato*) significa perpetuamente oscillare fra una patria e un esilio: abitare.³¹⁴ (p.22)

Di questa divaricazione, l'ultima poesia di Caproni è, forse, nella letteratura italiana del Novecento, la testimonianza più esemplare. Innanzitutto si ritrovano qui almeno due dei tratti osservati da Lewy e da Contini: la tendenza a composti aggettivali anomali (solo nella poesia *Res amissa*: biancolautata, flautoscomparsa) e lo stile nominale (il caso estremo è *Invenzioni*: sette frasi senza verbo su otto), tanto da giustificativa, in questo senso, la *boutade* pasoliniana (scherzosamente ripetuta dal poeta), secondo cui Caproni non parla l'italiano, ma un'altra lingua, il capronese. (...) ³¹⁵ (p. 22-23)

È stato già osservato come si articoli, nelle ultime raccolte di Caproni, questa progressiva trasfigurazione del legame musaico: la misura tradizionale del verso è drasticamente contratta e i puntini di sospensione (che Caproni stesso paragona al pizzicato che, nel quintetto schubertiano op. 63, intervengono a spezzare lo svolgimento della frase melodica) segnano l'impossibilità di portare a termine il tema prosodico. Il verso è così ridotto ai suoi elementi-limite: l'*enjambement* (se è vero che esso è l'unico criterio che permetta di distinguere la poesia dalla prosa) e la cesura (che già Hölderlin definiva "antiritmica" e che qui si dilata patologicamente fino a divorare completamente il ritmo). [la moltiplicazione delle rime interne (che un attento esame dei manoscritti mostra consapevolmente ricercata) è un altro segnale (ambiguo, come anche i precedenti) di questa tendenza a mettere in questione l'unità del verso (già implicita nel progetto mallarmiano di sostituire, attraverso i bianchi, la pagina al verso come unità ritmica).³¹⁶ (p.24-25)

(...) *Res amissa* contiene veramente la ragione ultima della sua poesia. Poiché ora la poesia stessa è divenuta, per il vecchio poeta, la *res amissa* in cui è impossibile distinguere fra natura e grazia, abito e dono, possesso e espropriazione. In bilico, in una sorta di mimica trascendentale, fra l'aprosodia del canto interrotto e i troppo armonici versicoli, essa ha raggiunto ormai una regione per sempre al di là del proprio e dell'improprio, della salvezza e della rovina. Questa è l'eredità irricevibile che la disappropriata maniera di Caproni lascia alla poesia italiana, e che nessun beneficio di inventario permetterà di eludere. (...) ³¹⁷ (p.26)

AGAMBEN, Giorgio. Forma-di-vita.³¹⁸ In: Politica. Napoli: Cronopio, 1993, p.105-114. ³¹⁹

³¹² Autores e conceitos-chave: poesia, vida, Caproni.

³¹³ Autores e conceitos-chave: manierismo, romance, poesia, pintura, Michelangelo, Tiziano, Hölderlin, Melville.

³¹⁴ Autores e conceitos-chave: língua, gesto polar.

³¹⁵ Autores e conceitos-chave: língua, poesia, Caproni, Lewy, Contini.

³¹⁶ Autores e conceitos-chave: poesia, prosa, reticências, *enjambement*, Caproni, Hölderlin.

³¹⁷ Autores e conceitos-chave: poesia, *res amissa*, mimica transcendental, Caproni.

³¹⁸ "Forma-di-vita" foi publicado posteriormente em *Mezzi senza fine* – note sulla politica [Torino: Bollati Boringhieri, 1996, p.13-19).

³¹⁹ Além de Agamben, colaboram na reunião de textos Jean-Luc Nancy com "La comparizione", Alain Badiou com "Filosofia e politica", Massimo De Carolis com "Indifferenza e singolarità", Giuseppe Russo com "Idea della politica" e Maurizio Znanardi com "Per una critica del realismo politico" e com a "Avvertenza" ao livro.

I. I greci non avevano un unico termine per esprimere ciò che noi intendiamo con la parola *vita*. Essi si servivano di due termini semanticamente e morfologicamente distinti: *zoé*, che esprimeva il semplice fatto di vivere comune a tutti i viventi (animali, uomini o dei) e *bios*, che significava la forma o maniera di vivere propria di un singolo o di un gruppo. Nelle lingue moderne, in cui questa opposizione scompare gradualmente dal lessico (dove è conservata, come in *biologia* e *zoologia*, essa non indica più alcuna differenza sostanziale), un unico termine – la cui opacità cresce in misura proporzionale alla sacralizzazione del suo referente – designa il nudo presupposto comune che è sempre possibile isolare in ciascuna della innumerevoli forme di vita.³²⁰ (p. 107)

Col termine *forma-di-vita*, intendiamo invece una vita che non può mai essere separata dalla sua forma, una vita in cui non è mai possibile isolare qualcosa come una nuda vita.³²¹ (p. 107)

II. Una vita, che non può essere separata dalla sua forma, è una vita per la quale, nel suo modo di vivere, ne va del vivere stesso e, nel suo vivere, della sua forma di vita. Che cosa significa questa espressione? Essa definisce una vita – la vita umana – in cui i singoli modi, atti e processi del vivere non sono mai semplicemente fatti, ma sempre e innanzitutto possibilità di vita, sempre e innanzitutto potenza. Ogni comportamento e ogni forma del vivere umano non è mai prescritta da una specifica vocazione biologica né assegnata da una qualsiasi necessità, ma, per quanto consueta, ripetuta e socialmente obbligatoria, conserva sempre il carattere di una possibilità, mette, cioè, sempre in gioco il vivere stesso. Per questo – in quanto è, cioè, un essere di potenza, che può fare e non fare, riuscire o fallire, perdersi o trovarsi – l'uomo è l'unico essere nel cui vivere ne va sempre della felicità, la cui vita è irrimediabilmente e dolorosamente assegnata alla felicità. Ma questo costituisce immediatamente la forma-di-vita come vita politica. (“Civitatem... communitatem esse institutam propter vivere et bene vivere hominum in ea” Marsilio, *Def. Pacis*, V,2).³²² (p.108)

III. Il potere politico che noi conosciamo si fonda invece sempre, in ultima istanza, sulla separazione di una sfera della nuda vita dal contesto delle forme di vita. Nel diritto romano, *vita* non è un concetto giuridico, ma indica il semplice fatto di vivere o un particolare modo di vita. Vi è un solo caso in cui il termine “vita” acquista un significato giuridico che lo trasforma in un vero e proprio *terminus technicus*: è nell'espressione *vitae necisque potestas*, che designa il potere di vita e di morte del *pater* sul figlio maschio. J. Thomas ha mostrato che, in questa formula, *que* non ha valore disgiuntivo e *vita* non è che un corollario di *nex*, del potere di uccidere.³²³ (p. 108)

IV. “La tradizione degli oppressi ci insegna che lo “stato d'eccezione” in cui viviamo è la regola. Dobbiamo giungere a un concetto di storia che corrisponda a questo fatto”. Questa diagnosi di Benjamin, vecchia ormai più di cinquant'anni, non ha perso nulla sua attualità. E ciò non tanto o non solo perché il potere non ha oggi altra forma di legittimazione che l'emergenza e dovunque e continuamente si richiama ad essa e, insieme, lavora segretamente a produrla (come non pensare che un sistema che può ormai funzionare solo sulla base di un'emergenza non sia anche interessato a mantenerla a qualunque prezzo?), ma anche e soprattutto perché, nel frattempo, la nuda vita, che era il fondamento nascosto della sovranità, è diventata ovunque la forma di vita dominante. La vita, nello stato d'eccezione divenuto normale, è la nuda vita che sepra in tutti gli ambiti le forme di vita dalla loro coesione in una forma-di-vita. (...) (L'aver scambiato questa nuda vita separata dalla sua forma, nella sua abiezione, per un principio superiore – la sovranità, o il sacro – è il limite del pensiero di Bataille, che lo rende per noi inservibile).³²⁴ (p.110)

V. La tesi di Foucault, secondo cui “la posta in gioco è oggi la vita” e la politica è, perciò, diventata biopolitica è, in questo senso, sostanzialmente esatta. Decisivo è, però, il modo in cui si intende il senso di questa trasformazione, ciò che resta, infatti, non interrogato negli attuali dibattiti sulla bioetica e sulla biopolitica è proprio ciò che meriterebbe di essere innanzitutto interrogato, e, cioè, lo stesso concetto biologico di vita.³²⁵ (p. 110)

(...) La vita biologica, forma secolarizzata della nuda vita, che ha in comune con questa indicibilità e impenetrabilità, costituisce così le forme di vita letteralmente in forme di *sopravvivenza*, restando in esse indelibata come l'oscura minaccia che può attulizzarsi di colpo nella violenza, nell'estraneità,

³²⁰ Conceitos-chave: vida, *zoé*, *bios*, forma de vida.

³²¹ Conceitos-chave: forma-de-vida, vida nua.

Agamben mostra a diferença entre o termo sem hífen e com hífen (forma de vida, forma-de-vida). Opção pelo segundo, o que corrobora com a noção de “vida inseparável”.

³²² Conceitos-chave: forma-de-vida, vida política, potência.

³²³ Autores e conceitos-chave: poder político, poder da vida, poder da morte, direito romano, vida, J. Thomas.

³²⁴ Autores e conceitos-chave: vida, estado de exceção, vida nua, forma-de-vida, soberania, sacro, Benjamin, Bataille.

³²⁵ Autores e conceitos-chave: biopolítica, bioética, vida, política, Foucault.

nella malattia, nell'incidente. Essa è il sovrano invisibile che ci guarda dietro le maschere ebei dei potenti che, se ne rendano conto o meno, ci governano in suo nome.³²⁶ (p. 111)

VI. Chiamiamo *pensiero* il nesso che costringe le forme di vita in un contesto inseparabile, in forma-di-vita. Con ciò non intendiamo l'esercizio individuale di un organo o di una facoltà psichica, ma un'esperienza, un *experimentum* che ha per oggetto il carattere potenziale della vita e dell'intelligenza umana.³²⁷ (p.111-112)

VII. L'esperienza del pensiero, che è qui in questione, è sempre esperienza di una potenza comune. Comunità e potenza si identificano senza residui, perchè l'inerire di un principio comunitario in ogni potenza è funzione del carattere necessariamente potenziale di ogni comunità.³²⁸ (p. 112)

(...) la filosofia politica moderna non comincia col pensiero classico, che aveva fatto della contemplazione, del *bios theoreticós*, un'attività separata e solitaria ("esilio di un solo presso un solo"), ma solo con l'averroismo, cioè pensiero dell'unico intelletto possibile comune a tutti gli uomini, e, segnatamente, nel punto in cui Dante, nel *De monarchia*, afferma l'inerire di una *multitudo* alla stessa potenza del pensiero; "Poichè la potenza del pensiero umano non può essere integralmente e simultaneamente attualizzata da un solo uomo o da una sola comunità particolare, è necessario che vi sia nel genere umano una moltitudine la quale la potenza tutta sia attuata... il compito del genere umano, preso nella sua totalità, è quello di attuare incessantemente tutta la potenza dell'intelletto possibile, in primo luogo in vista della contemplazione e, conseguentemente, in vista dell'agire" *De mon I*, 3-4).³²⁹ (p.113)

VIII. L'intellettualità diffusa, di cui parliamo, e il *General Intellect* marxiano acquistano il loro senso solo nella prospettiva di questa esperienza. Essi nominano la *multitudo* che inerisce alla potenza del pensiero come tale. L'intellettualità, il pensiero non sono una forma di vita accanto alle altre in cui si articolano la vita e la produzione sociale, ma sono la *potenza unitaria che costituisce in forma-di-vita le molteplici forme di vita*. (...) Il pensiero è forma-di-vita, vita insegregabile dalla sua forma, e dovunque si mostra l'intimità di questa vita inseparabile, nella materialità dei processi corporei e dei modi di vita abituali non meno che nella teoria, là e soltanto là vi è pensiero. Ed è questo pensiero, questa forma-di-vita che, abbandonando la nuda vita all'"uomo" e al "cittadino", che la vestono provvisoriamente e la rappresentano con i loro "diritti", deve diventare il concetto-guida e il centro unitario della politica che viene.³³⁰ (p. 114)

AGAMBEN, Giorgio. L'immanenza assoluta.³³¹ Aut aut. Milão, n.276, novembre/dicembre 1996, p. 39-57.

1. *La vita*. Per una singolare coincidenza, l'ultimo testo che M. Foucault e G. Deleuze hanno pubblicato prima di morire ha, in entrambi i casi, al suo centro il concetto di vita. Il significato di questa coincidenza testamentaria (in un caso come nell'altro si tratta, infatti, di qualcosa dell'ordine di un testamento) va al di là della segreta solidarietà fra due amici. Esso implica l'enunciazione di un lascito che concerne inequivocabilmente la filosofia che viene. Questa, se vorrà raccogliarlo, dovrà partire da quel concetto di vita verso il quale il gesto ultimo dei filosofi indicava. (Tale è, almeno, l'ipotesi da cui muove la nostra indagine.)³³² (p.39)

Il testo di Foucault, pubblicato sulla "Revue de Métaphysique et de Morale" del gennaio-marzo 1985 (ma consegnato alla rivista nell'aprile 1984, ultimo testo, dunque, a cui l'autore ha potuto dare l'imprimatur, anche se riprende e modifica uno scritto del 1978) porta il titolo: *la vie: l'expérience et la science*. [ora in M. Foucault, *Dits et écrits*, Paris 1994, vol IV, pp 763-77. Ciò che caratterizza queste pagine, concepite da Foucault come un estremo omaggio al suo maestro Canguilhem, è un curioso rovesciamento di prospettiva proprio rispetto all'idea di vita. È come se Foucault, che, in *Naissance de la clinique*, aveva cominciato coll'ispirarsi al nuovo vitalismo di Bichat e alla sua definizione della vita come "l'insieme delle funzioni che resistono alla morte", finisse ora vedere in essa piuttosto l'ambito proprio dell'errore. A la limite – egli scrive – *la vie... c'est ce qui est capable d'erreur... La vie aboutit avec l'homme à un vivant qui ne se trouve jamais tout à fait à sa place, à un vivant qui est voué à "errer" et à "se tromper"*. [Ivi, p. 774] Si può vedere, in questo spostamento, una testimonianza ulteriore di quella crisi che, secondo Deleuze, Foucault attraversa dopo *La volonté de savoir*. Ma in gioco è qui

³²⁶ Conceitos-chave: vida biológica, vida nua, forma de vida, forma de sobrevivência, violência, soberania.

³²⁷ Conceitos-chave: pensamento, forma de vida, forma-de-vida, *experimentum*.

³²⁸ Conceitos-chave: comunidade, potência, experiência do pensamento.

³²⁹ Autores e conceitos-chave: potência do pensamento, multidão, Dante.

³³⁰ Conceitos-chave: general intellect, potência unitária, forma de vida, forma-de-vida, política que vem.

³³¹ "L'immanenza assoluta" foi traduzido para o português, no Brasil, em 2000 [Trad. Cláudio William Veloso. In: *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Editora 34, 2000, p.169-192.] e republicado na Itália em 2005 na coletânea de textos *La potenza del pensiero* [Vicenza: Neri Pozza, 2005, p.377-405].

³³² Autores e conceitos-chave: vida, testamento, Foucault, Deleuze.

certamente qualcosa di più che delusione o pessimismo, qualcosa come una nuova esperienza che obbliga a riformulare tra verità e soggetto e che, pertanto, riguarda l'ambito più specifico della ricerca di Foucault.³³³ (p. 40)

(...) È evidente che non si tratta in Foucault di un semplice aggiustamento epistemologico, ma di un'altra dislocazione della teoria della conoscenza, questa volta su un terreno assolutamente inesplorato. Ed è proprio questo terreno, che coincide con l'apertura del cantiere sulla biopolitica, che avrebbe potuto fornire a Foucault quel "terzo asse, distinto tanto dal sapere che dal potere", di cui egli, secondo Deleuze, aveva in quel momento bisogno, e che il testo su Canguilehm definisce *in limine come une manière d'approcher la nation de vie*.³³⁴ (p. 40)

2. *Filosofia dell'interpunzione*. Il testo di Deleuze, del quale soltanto d'ora in poi ci occuperemo, porta il titolo *L'immanence: une vie...*³³⁵ ed è apparso sulla rivista "Philosophie"³³⁶ due mesi prima della morte del filosofo. (...) I due concetti chiave non siano uniti, infatti, in un sintagma né legati dalla particella *e* (così caratteristica della titolazione deleuziana), ma ciascuno di essi è seguito da un segno di interpunzione (prima i due punti e poi i puntini di sospensione). La scelta di questa articolazione assolutamente non sintattica (né ipotattica, ma, per così, atattica) dei due termini non è certamente casuale.³³⁷ (p. 40)

Gli elementi di una filosofia dell'interpunzione, al di là dei brevi cenni nel saggio adorniano, [T.W. Adorno, *Interpuktion*, "Akzente", 6, 1956.] mancano quasi del tutto. Che in un testo filosofico non siano solo i sostantivi a poter acquisire dignità terminologica, ma anche gli avverbi è già stato osservato (Puder e Löwith hanno notato la funzione particolare degli avverbi *gleichwohl* e *schon* rispettivamente in Kant e in Heidegger). Meno noto è che anche i segni di interpunzione (ad esempio, il trattino in espressioni come *In-der-Welt-sein*) possono assumere una funzione tecnica (il trattino è, anzi, in questo senso, il più dialettico dei segni di interpunzione, perché unisce solo nella misura in cui distingue, e viceversa).³³⁸ (p. 41)

3. *Due punti: immanazione*. Nei trattati sulla punteggiatura, la funzione dei due punti è, in genere, definita dall'intersezione di due parametri: un valore di pausa (più forte del punto e virgola e minore del punto) e un valore semantico, che marca la relazione indissolubile tra due sensi, ciascuno dei quali è in se stesso parzialmente compiuto. Nella serie *cha va sal segno* = (l'identità di senso) al trattino (la dialettica dell'unità e della separazione), ai due punti spetta quindi una funzione intermedia. Deleuze avrebbe potuto scrivere: *L'immanence est une vie*, oppure *L'immanence et une vie* (nel senso in cui lo *et* si sostituisce allo *est* per creare un *agencement*); o ancora (secondo il principio, sottolineato da Masmejan, [J.H. Masmejan, *Traité de la ponctuation*, Paris 1781.] secondo il quale la virgola può utilmente sostituirsi ai due punti): *L'immanence, une vie*. Se ha, invece, usato i due punti, è perché, evidentemente non aveva di mira né una semplice identità né soltanto una connessione logica. (Quando, nel testo, Deleuze scriverà *on dira de la pure immanence qu'elle est UNE VIE, et rien d'autre*, basterà ricordare i due punti del titolo per escludere che egli intenda qui un'identità).³³⁹ (p. 41)

4. *Tre punti: virtualità*. Analoghe considerazioni possono farsi per i puntini di sospensione che chiudono (e, insieme, lasciano aperto) il titolo; anzi, mai come in questo caso il valore di termine tecnico attribuito a un segno di interpunzione è tanto evidente. (...) come ha detto una volta Deleuze, la terminologia è la poesia della filosofia, qui il rango di *terminus technicus* non compete al concetto *vie*, né al sintagma *une vie*, ma unicamente al non-sintagma *une vie...* L'icompiutezza che, secondo la tradizione, caratterizza i puntini, non rimanda qui a un senso ulteriore omissivo o mancante (Claudel: *un point, c'est tout; trois points, ce n'est pas tout*), ma a un'undefinizione di specie particolare, che spinge all'estremo il significato infinitivo dell'articolo *un*.³⁴⁰ (p. 42)

Il termine tecnico *une vie...* esprime questa determinabilità trascendentale dell'immanenza come vita singolare, la sua natura assolutamente virtuale e il suo definirsi solo attraverso questa virtualità (...) I puntini, sospendendo ogni nesso sintattico, mantengono tuttavia il termine in relazione colla sua pura determinabilità e, insieme, trascinandolo in questo campo virtuale, escludono che l'articolo "uno" possa mai trascendere (come nel neoplatonismo) l'essere che la segue.³⁴¹ (p. 43)

³³³ Autores e conceitos-chave: vida, testemunho, sujeito, verdade, Foucault, Deleuze, Canguilehm, Bichat.

³³⁴ Autores e conceitos-chave: vida, limite, Foucault, Deleuze, Canguilehm

³³⁵ Tradução brasileira: DELEUZE, Gilles. A imanência: uma vida... Trad. Tomaz Tadeu. *Educação e realidade*, n.27, jul/dez 2002, p.10-18.

³³⁶ Referência completa: DELEUZE, Gilles. *L'immanence: une vie...* *Philosophie*, n.47, Les Éditions de Minuit, 1995, p. 3-7.

³³⁷ Autores e conceitos-chave: filosofia da pontuação, vida, imanência, reticências, dois pontos, Deleuze.

³³⁸ Autores e conceitos-chave: filosofia da pontuação, hífen, Adorno, Puder, Löwith, Kant, Heidegger.

³³⁹ Autores e conceitos-chave: dois pontos, hífen, agenciamento, imanação, Deleuze, Masmejan.

³⁴⁰ Autores e conceitos-chave: virtualidade, reticências, vida, artigo indefinido (*um*), Deleuze, Claudel.

³⁴¹ Autores e conceitos-chave: termo técnico (*une vie*), vida singular, imanência, virtualidade, reticências.

5. *Al di là del cogito*. Il titolo *L'immanence: une vie...*, considerato come un blocco asintagmatico e, tuttavia, indivisibile, è, dunque, qualcosa come un diagramma che condensa in sé l'ultimo pensiero di Deleuze. Già a un semplice sguardo, esso visualizza il carattere fondamentale dell'immanenza deleuziana, cioè il suo "non rinviare a un oggetto" e il suo "non appartenere a un soggetto", in altre parole il suo essere immanente solo a se stessa e, tuttavia, in movimento. È in questo senso che l'immanenza è evocata, all'inizio del testo, col nome "campo trascendentale". Trascendentale si oppone qui a trascendente, perché non implica una coscienza, ma si definisce come ciò che *échappe à toute transcendence du sujet comme de l'objet*. [Ivi, p. 4]³⁴² (p.43)

Il principio d'immanenza non è dunque qui altro che una generalizzazione dell'ontologia dell'univocità, che esclude ogni trascendenza dell'essere. Ma, attraverso l'idea spinoziana di una causa immanente, in cui l'agente è a se stesso il suo proprio paziente, l'essere si libera dal rischio di inerzia e di immobilità che l'assolutizzazione dell'univocità, rendendolo in ogni punto uguale a se stesso, gli lasciava pesare sopra. La causa immanente produce restando in se stessa, esattamente come la causa emanativa dei neoplatonici; ma, a differenza di questa, gli effetti che produce non escono da essa. Con un'acuta figura etimologica, che sposta l'origine del termine immanenza da *manere a manare* (sgorgare), Deleuze restituisce all'immanenza mobilità e vita: *Une cause est immanente... quand l'effet lui-même est "immané" dans la cause au lieu d'en émaner*. [Ivi, p. 156.]³⁴³ (p.44-45)

L'immanenza fluisce, porta, per così dire, già sempre con sé i due punti; ma questo zampillare non esce da sé, ma si riversa incessantemente e vertiginosamente in se stesso. Per questo Deleuze può scrivere qui – con un'espressione che mostra già una piena consapevolezza del rango che il concetto di immanenza avrebbe assunto nel suo pensiero -: *l'immanence est précisément le vertige philosophique*. [Ivi, p. 164]³⁴⁴ (p.45)

7. *Una vita*. L'indicazione contenuta nel "testamento" di Deleuze acquista, in questa prospettiva, un'urgenza particolare. Il gesto supremo del filosofo è quello di consegnare l'immanenza al diagramma *L'immanence: une vie...*, di pensare, cioè, l'immanenza come "una vita...". Ma che significa che l'immanenza assoluta si presenta ora come vita? E in che il diagramma esprime il pensiero estremo di Deleuze?

Egli comincia col precisare quanto potevamo già aspettarci e cioè, che dire che l'immanenza è "una vita..." non significa in alcun modo attribuire l'immanenza alla vita come a un soggetto. Al contrario, "una vita..." designa precisamente l'essere immanente a se stessa dell'immanenza, la vertigine filosofica che ci è ormai familiare: "On dira de la pure immanence qu'elle est UNE VIE, e rien d'autre. Elle n'est pas immanence à la vie, mais l'immanence qui n'est en rien est elle-même une vie. Une vie est l'immanence de l'immanence, l'immanence absolue..." (Nota 22: IV, p.4)³⁴⁵ (p. 46)

8. *L'animale di dentro*. Nella storia della filosofia occidentale, l'identificazione della nuda vita ha un'ora topica. È il momento in cui nel *De anima* Aristotele isola, fra i vari modi in cui il termine "vivere" si dice, quello più generale e separabile. "È attraverso il vivere che l'animale si distingue dall'inanimato. Vivere si dice però in molti modi, e se anche una solo di questi sussiste, diremo che qualcosa vive: il pensiero, la sensazione, il movimento e il riposo secondo il luogo, il movimento secondo la nutrizione, la distruzione e la crescita. Per questo anche tutte le specie di vegetali ci appaiono vivere. È evidente, infatti, che essi hanno in se stessi un principio e una potenza tali che, attraverso di questi, crescono e si distruggono in opposte direzioni... Questo principio può essere separato dagli altri, ma gli altri non possono esserlo nei mortali. Ciò è evidente nelle piante: in esse non vi è altra potenza dell'anima. È dunque attraverso questo principio che il vivere appartiene ai viventi... Chiamiamo potenza nutritiva (*threptikòn*) questa parte dell'anima di cui anche i vegetali partecipano" (413 a, 20 sq.).³⁴⁶ (p. 49)

9. *La vita inassegnabile*.

Se una chiara definizione del concetto "vita" sembra mancare tanto in Foucault che in Deleuze, tanto più urgente sarà allora cogliere l'articolazione che ne dà il "testamento". Decisivo è qui che la sua funzione si rivela esattamente contraria a quella che la vita nutritiva svolgeva nel dispositivo aristotelico. Mentre questo agiva come il principio che permetteva di attribuire la vita a un soggetto ("è attraverso questo che il vivere appartiene ai viventi"), *une vie...*, in quanto figura dell'immanenza assoluta, è ciò che non può in nessun caso essere attribuito a un soggetto, matrice di de-soggettivazione infinita. *Il principio d'immanenza funziona, cioè, in Deleuze come un principio antitetico alla tesi aristotelica sul fondamento*. Di più: mentre la prestazione specifica dell'isolamento della nuda

³⁴² Autores e conceitos-chave: além do *cogito* (pensamento), imanência, campo transcendental, sujeito, objeto, Deleuze.

³⁴³ Autores e conceitos-chave: imanência, imanação, *manere*, *manare*, mobilidade, vida, Deleuze.

³⁴⁴ Autores e conceitos-chave: imanência, vertigem filosófica, dois pontos, Deleuze.

³⁴⁵ Autores e conceitos-chave: testamento, imanência absoluta, uma vida, vertigem filosófica, Deleuze.

³⁴⁶ Autores e conceitos-chave: vida nua, animal de dentro, Aristóteles.

vita era quella di operare una divisione nel vivente, che permetteva di distinguere in esso una pluralità di funzioni e di articolare una serie di opposizioni (vita vegetativa/ vita di relazione; animale esterno/ animale interno; pianta/ uomo – e, al limite, *zoé/bios*, nuda vita e vita politicamente qualificata), *une vie...* segna l'impossibilità radicale di tracciare gerarchie e separazione. Il piano d'immanenza funziona, cioè, come un principio di indeterminazione virtuale, in cui il vegetale e l'animale, il dentro e il fuori e persino l'organico e l'inorganico si neutralizzano e transitano l'uno nell'altro.³⁴⁷ (p. 51)

10. *Pasearse*. Nelle opere di Spinoza che ci sono state conservate, vi è un solo passo in cui egli si serve della lingua materna degli ebrei sefarditi, il ladino. È un passo del *Compendium grammatices linguae hebraeae*, [Spinoza, *Opera*, ed Gebhardt, Heidelberg 1925, vol. III, p. 361.] in cui il filosofo sta spiegando il significato del verbo riflessivo attivo, come espressione di una causa immanente, cioè di un'azione in cui agente e paziente sono una sola e stessa persona. Per chiarire il significato di questa forma verbale (che in ebraico si forma aggiungendo un prefisso non alla forma normale, ma a quella intensiva, che ha già di per sé un significato transitivo), il primo equivalente latino che Spinoza dà: *se visitare* è palesemente insufficiente; egli lo specifica perciò subito con l'espressione singolare: *se visitantem constituere*, costituir sé visitante. Seguono altri due esempi, i cui equivalenti latini (*se sistere*, *se ambulationi dare*) paiono a Spinoza così insoddisfacenti, che egli è costretto a ricorrere alla lingua materna della sua gente. Passeggiare si dice in ladino (cioè nello spagnolo arcaico che i sefarditi parlavano al momento della loro cacciata dalla Spagna) *pasearse* (passeggiar-sé, nello spagnolo moderno, si direbbe piuttosto: *pasear o dar un paseo*). Come equivalente di una causa immanente, cioè di un'azione riferita allo stesso agente, il termine ladino è particolarmente felice. Esso presenta infatti un'azione in cui agente e paziente sono entrati in una soglia di assoluta indistinzione: la passeggiata come passeggiar-sé.³⁴⁸ (p. 52)

Nel cap. XII, Spinoza si pone lo stesso problema a proposito del significato della forma corrispondente del nome infinitivo (l'infinito in ebraico si declina come un nome): "Poiché spesso avviene" egli scrive "che l'agente e il paziente siano una sola e stessa persona, fu necessario per gli ebrei formare una nuova e settima specie di infinito, con la quale essi esprimessero l'azione riferita insieme all'agente e al paziente, e che avesse, cioè, insieme la forma dell'attivo e del passivo... Fu dunque necessario inventare un'altra specie di infinito, che esprimesse l'azione riferita all'agente come causa immanente... la quale, come abbiamo detto, significa visitare se stesso, ovvero costituir sé visitante e, infine, mostrar sé visitante (*constituere se visitantem, vel denique praeberere se visitantem*). [Ivi, p. 342]³⁴⁹ (p.52)

11. *Beatitudine*. Gli appunti su Foucault pubblicati da F. Ewald col titolo *Desiderio e piacere* contengono, in questa prospettiva, una definizione importante. La vita – dice Deleuze – non è in nessun caso natura: essa è, piuttosto, "il campo d'immanenza variabile del desiderio". [DP, p 33.] Per quanto sappiamo dell'immanenza deleuziana, ciò significa che il termine "vita" designa qui né più e né meno che *l'immanenza del desiderio a se stesso*. Che il desiderio non implichi, per Deleuze, né mancanza né alterità, è scontato; ma come pensare un desiderio che, in quando tale, resti immanente a se stesso (o, che è lo stesso, come pensare l'immanenza assoluta nella forma del desiderio)? Nei termini del *Compendium* spinoziano: come pensare un movimento del desiderio che non fuori di sé – cioè solo come causa immanente, come *pasearse*, come costituir sé desiderante del desiderio?³⁵⁰ (p.53)

La teoria del *conatus* come desiderio di perseverare nel proprio essere, sulla cui importanza Deleuze insiste più volte, contiene una possibile risposta a queste domande. Quali che siano le fonti antiche e meno antiche della formula spinoziana (Wolfson ne elenca una decina, dagli stoici a Dante), in ogni caso è certo che, nella sua enunciazione paradossale, essa esprime perfettamente l'idea di un movimento immanente, di uno sforzo che resta ostinatamente in se stesso. Ogni essere non solo persevera nel proprio essere (*vis inertiae*), ma *desidera* perseverare in esso (*vis immanentiae*). Il movimento del *conatus* coincide, cioè, con quello della causa immanente, in cui agente e paziente s'indeterminano. E poiché il *conatus* s'identifica con l'essenza della cosa, desiderare di perseverare nel proprio essere significa desiderare il proprio desiderio, costituir sé desiderante. *Nel conatus, desiderio ed essere coincidono, cioè, senza residui.*³⁵¹ (p. 53-54)

12. *Prospettive*. Si chiarisce ora in che senso abbiamo potuto affermare, all'inizio, che il concetto "vita", come estremo lascito testamentario tanto del pensiero di Foucault che di quello di Deleuze, debba costituire il tema della filosofia che viene. Si tratterà, innanzitutto, di provare e leggere insieme le ultime riflessioni – in apparenza così cupe – di Foucault sul biopotere e sui processi di soggettivazione

³⁴⁷ Autores e conceitos-chave: vida, vida nua, princípio da imanência, vida política, Aristóteles, Deleuze, Foucault.

³⁴⁸ Autores e conceitos-chave: pasearse, causa da imanência, língua materna, ladino, Spinoza.

³⁴⁹ Autores e conceitos-chave: infinito hebraico, pasearse, causa da imanência, Spinoza.

³⁵⁰ Autores e conceitos-chave: Beatitude, vida, campo da imanência, imanência do desejo a si mesmo, pasearse, desejo, Spinoza, Foucault, Deleuze, F. Ewald.

³⁵¹ Autores e conceitos-chave: *conatus*, causa da imanência, desejo, Spinoza, Deleuze.

e quelle di Deleuze – in apparenza così serene – su “una vita...” come immanenza assoluta e beatitudine. Leggere insieme non significa, qui, semplificare e appiattare; al contrario, una tale coniugazione implicherà che ciascun costituisca per l'altro un correttivo e una pietra d'inciampo, e che solo attraverso questa complicazione ulteriore essi potranno raggiungere ciò che cercavano: il primo, *l'autre manière d'approcher la notion de vie* e il secondo una vita che non consista solo nel suo confronto con la morte e un'immanenza che non torni a produrre trascendenza.³⁵² (p. 56)

AGAMBEN, Giorgio. Política del exilio. Trad. Dante Bernardi. Archipiélago – cuadernos de crítica de la cultura, n.26-27, invierno de 1996, p.41-52.³⁵³

A mi modo de ver, hoy día cualquier aproximación al problema del exilio debe empezar ante todo por cuestionar la asociación que se suele establecer entre la cuestión del exilio y la de los derechos del hombre. Hannah Arendt tituló el capítulo quinto de su libro sobre el imperialismo, dedicado al problema de los refugiados, “La decadencia de la Nación-Estado y el final de los Derechos del Hombre”.³⁵⁴(p.42)

Las declaraciones de los derechos representan la figura originaria de la adscripción de la vida natural al ordenamiento jurídico-político de la Nación-Estado. Aquella desnuda vida natural, que, en el antiguo régimen, era políticamente indiferente y pertenecía, en tanto que criatura, a Dios y, en el mundo clásico, era (al menos en apariencia) claramente distinta como *zoé* de la vida política (*bíos*), entra ahora en primer plano en la estructura del estado y hasta se convierte en el fundamento de su legitimidad y soberanía.³⁵⁵ (p. 42)

2. Las declaraciones de los derechos deben verse entonces como el lugar en el que se lleva a cabo el paso de la soberanía real de origen divino a la soberanía nacional.³⁵⁶(p. 43)

Es preciso separar netamente los conceptos de refugiado, exiliado, apátrida del de “derechos humanos” y tomar en serio las tesis de H. Arendt, quien ligaba la suerte de los derechos a la de la Nación-Estado, de modo que el ocaso de ésta supone el decaimiento de aquéllos. El refugiado y el exiliado deben considerarse por lo que son, es decir, ni más ni menos que un concepto límite que pone en crisis radical las categorías fundamentales de la Nación-Estado, desde el nexo nacimiento-nación hasta el de hombre-ciudadano, y que por lo tanto permite despejar el camino hacia una renovación de categorías ya improrrogable, que cuestiona la misma adscripción de la vida al ordenamiento jurídico.³⁵⁷(p. 46-47)

Cuál es, de hecho, el lugar propio de la soberanía? Si el soberano, en palabras de Carl Schmitt, es quien puede proclamar el estado de excepción y así suspender *legalmente* la validez de la ley, entonces el espacio propio de la soberanía es un espacio paradójico, que, al mismo tiempo, está dentro y fuera del ordenamiento jurídico. En efecto, qué es una excepción? Es una forma de exclusión. Es un caso individual, que queda excluido de la norma general. Sin embargo, lo que caracteriza a la excepción es que el objeto de exclusión no está simplemente desligado de la ley; al contrario, la ley se mantiene en relación con él bajo la forma de la suspensión. La norma se aplica a la excepción *desaplicándose*, retirándose de ella. La excepción es realmente, según una etimología posible del término (*ex-capere*), cogida desde fuera, incluida a través de su misma exclusión.³⁵⁸ (p. 47)

Recogiendo una sugerencia de Jean-Luc Nancy, propongo llamar *bando* [destierro] [Nota 4: A diferencia de su homónimo español, en italiano el término “bando” tiene también la acepción de condena al exilio proclamada públicamente, y por onde, de “exilio”, “destierro”. De ahí que “bandito” signifique tanto “bandido” como “desterrado” (N. de t.)] (del antiguo término germánico que designa tanto la exclusión de la comunidad como el mando y la insignia del soberano) a esta relación entre la

³⁵² Autores e conceitos-chave: vida, testamento, biopolítica, imanência absoluta, beatitude, transcendência, Foucault, Deleuze.

³⁵³ A discussão de Giorgio Agamben sobre a política do exílio faz parte, como também a de Massimo Cacciari sobre o paradoxo do estrangeiro, das intervenções ocorridas no Congresso Internacional *Formas do Exílio*, organizado pelo Departamento de Iberística da Universidade Ca' Foscari de Veneza, no final de abril de 1995, e publicadas pela revista espanhola Archipelago no ano seguinte, 1996.

Conforme apresentação da revista (p.12), em seu texto Giorgio Agamben “examina el significado histórico de las declaraciones de los derechos em una perspectiva biopolítica, en la que éstas plasman el paso de la soberanía de origen divino a la soberanía de la vida natural – de la *natio* – en el ordenamiento jurídico. El refugiado, que es “hombre” pero no “ciudadano”, pone en solfa todo este sistema precisamente en el momento en que la desnuda vida biológica ocupa cada vez más el centro de la escena política. Bajo esta óptica el filósofo italiano analiza lo que es el exilio, que en su origen se presenta como un *ius refugii*.)

³⁵⁴ Autores e conceitos-chave: exílio, direitos humanos, nação-estado, Arendt.

³⁵⁵ Conceitos-chave: vida, *bios*, *zoé*, soberanía, nação-estado.

³⁵⁶ Conceitos-chave: soberanía divina, soberanía nacional.

³⁵⁷ Autores e conceitos-chave: exilado, refugiado, apátrida, nação-estado, direitos humanos, Arendt.

³⁵⁸ Autores e conceitos-chave: soberanía, estado exceção, exclusão, paradoxo, C. Schmitt.

norma y la excepción que define el poder soberano. Quien en este sentido es “*nesso al bando*” [desterrado] no sólo está excluido de la ley, sino que ésta se mantiene en relación con él *abandonándolo* [a-bandonándole]. Por ello, al igual que del soberano, tampoco de “bandito” [desterrado] (en este sentido más amplio, que incluye al exiliado, al refugiado, al apátrida) puede saberse si está dentro o fuera del ordenamiento.³⁵⁹ (P. 47)

Si esto es verdad, el exilio no es, pues, una relación jurídico-política marginal, sino la figura que la vida humana adopta en el estado de excepción, es la *figura de la vida en su inmediata y originaria relación con el poder soberano*. Por eso no es ni derecho ni pena, no está ni dentro ni fuera del ordenamiento jurídico y constituye un umbral de indiferencia entre lo externo y lo interno, entre exclusión e inclusión. Esta zona de indiferencia, en la que el exiliado y el soberano comunican mediante la relación de *bando*, constituye la relación jurídico-política originaria, más original que la oposición entre *amigos y enemigo* que, según Schmitt, define la política. El sentimiento de extrañamiento de quien está en el *bando* del soberano es más estreño que toda enemistad y todo sentimiento de extrañamiento y, al mismo tiempo, más íntimo que toda interioridad y toda ciudadanía.³⁶⁰ (p. 48)

(...) el antecedente más directo de la metáfora de la vida filosófica como exilio se halla en el pasaje de la *política* en el que Aristóteles define como “extranjero” el *bios* del filósofo al plantear “qué *bios* es preferible, la vida de participación en la política (*sympoliteúesthanl*) y en la comunidad civil de la ciudad o bien la extranjera y desligada de la comunidad política (*o xenicós kai tès politikès hoinonias apoleluménos*)” (1324^a 15-16). Aquí la vida filosófica está comparada con la del extranjero, que en la pólis griega no podía hacer política ni participar de manera alguna en la vida de la ciudad (al igual que el exiliado, carecía de derechos políticos, que diríamos hoy). Que la condición del *ápolis*, de quien está desligado de toda comunidad política, les resultase a los griegos especialmente inquietante (y, precisamente por ello, a la vez subhumana y sobrehumana), lo demuestra, entre otras cosas, el famoso pasaje del coro de *Antígona*, en el que Sófocles caracteriza la esencia del *deinós*, de lo amenazador que pertenece al hombre, mediante el oximoron *hypsípolis ápolis* (literalmente, “superpolítico-apátrida”). Recordando este *deinós*, Aristóteles, al inicio de la *Política*, afirma por su parte que “quien es apátrida por naturaleza y no por azar o es inferior a lo humano o superior a ello” y con una imagen pragmática compara al que no tiene ciudad con “una pieza aislada [*ázyx*] en el juego de ajedrez” (1253^a 4-8).³⁶¹ (p. 51)

En la tradición de la filosofía griega, el apátrida y el exiliado no eran, pues, figuras neutrales, de modo que tan sólo al devolverla a este contexto político originario la expresión de Plotino cobra enteramente su sentido. En efecto, cómo entender un *bios* filosófico que tiene una aspiración de felicidad y plenitud – es decir, para un griego, una aspiración genuinamente política – es su misma condición radical de apátrida? Por qué una opción que demasiado a menudo se ha interpretado en sentido exclusivamente místico necesita reivindicar para sí misma el estatuto amenazador del exiliado y del *ápolis*? El sentido de la fórmula consistiría, pues, en reivindicar la “politicidad del exilio” y no tanto en definir la vida filosófica como “exilio de la política”.³⁶² (p. 51)

Al definir la condición humana como *phygé*, la filosofía no está afirmando su propia impoliticidad, sino, al contrario, reivindica paradójicamente el exilio como la condición política más auténtica. Con una inversión atrevida, la verdadera esencia política del hombre ya no consiste en la simple adscripción a una comunidad determinada, sino que coincide más bien con aquel elemento inquietante que Sófocles había definido como “superpolítico-apátrida”.³⁶³ (p. 51)

Visto desde esta perspectiva, el exilio deja de ser una figura política marginal para afirmarse como un concepto filosófico-político fundamental, tal vez el único que, al romper la espesa trama de la tradición política todavía hoy dominante, podría permitir replantear la política de occidente.³⁶⁴ (p. 52)

AGAMBEN, Giorgio. Il talismano di Furio Jesi³⁶⁵. In: JESI, Furio³⁶⁶. Lettura del Bateau ivre di Rimbaud. Macerata: Quodlibet, 1996, p.5-8.

³⁵⁹ Autores e conceitos-chave: *bando*, exceção, norma, soberania, Nancy.

³⁶⁰ Autores e conceitos-chave: exílio, estado de exceção, *bando*, poder soberano, política, Schmitt.

³⁶¹ Autores e conceitos-chave: vida filosófica, exílio, estrangeiro, comunidade política, Aristóteles.

³⁶² Autores e conceitos-chave: filosofia grega, *ápolis*, apátrida, exilado, politicidade do exílio, exílio da política, Plotino.

³⁶³ Autores e conceitos-chave: impoliticidade, exílio, condição política, superpolítico-apátrida, Sófocles.

³⁶⁴ Conceitos-chave: exílio, conceito filosófico-político.

³⁶⁵ Introdução ao livro *Lettura del “Bateau ivre” di Rimbaud*, de Furio Jesi. Além do texto de Agamben, o livro possui uma nota de Andrea Cavalletti, “In margine alla Lettura di Jesi”.

³⁶⁶ Furio Jesi (Torino 1941 - Genova 1980) foi professor de língua e literatura alemã na Universidade de Palermo e Genova e pesquisador da ciência do mito. Entre os seus trabalhos estão: *Germania Segreta* (Silva 1967 e Feltrinelli 1995); *Letteratura e mito* (Einaudi 1968 e 2002); *Kierkegaard* (Esperienze 1972; Bollati-Boringhieri 2001);

Quando Furio Jesi, nel 1972, affida alle pagine di Comunità questa Lettura del “Bateau ivre”, egli si trova in un punto decisivo del suo itinerario spirituale. Con la pubblicazione di *Germania segreta* (1967) e di *Letteratura e mito* (1968), l'enfant prodige che aveva attraversato quindicenne gli impervi sentieri dell'egittologia, si era ormai imposto come il più intelligente studioso italiano di mitologia e scienza delle religioni e, insieme, come una delle personalità più originali della cultura di quegli anni, difficile da rubricare nei limiti di una disciplina accademica.³⁶⁷ (p. 5)

Se non andiamo errati, la *Lettura* è uno dei primi testi in cui Jesi presenta questo concetto³⁶⁸, che nomina la prestazione più propria del suo lavoro di mitologo, e che sarà compiutamente articolato nel saggio del 1973 su *La festa e la macchina* mitologica. Secondo Jesi, non vi è una sostanza del mito, ma solo una macchina che produce mitologie e che genera la tenace illusione di celare il mito entro le proprie imperscrutabili pareti. Sarebbe, però, inutile opporre alla macchina l'inesistenza del mito: l'antitesi è/non è importante a cogliere o anche soltanto a criticare degli eventi che si collocano per definizione in un altro mondo (e dei quali, pertanto, si può dire, nei termini di Jesi, che ci non-sono: “non vi è fede più esatta verso un “altro mondo” che ci non è della dichiarazione che tale “altro mondo” non è”). La patenza insuperabile della macchina è, infatti, nella tensione che essa produce fra mito e mitologia, fra il preesistente e l'esistente: “la macchina mitologica è autodondante: pone la sua origine nel fuori di sé che è il suo interno più remoto, il suo cuore di pre-essere, nell'istante in cui si pone in atto”.³⁶⁹ (p.7)

L'ineluttabilità della macchina, che condanna al naufragio tanto la rivolta che la rivoluzione (entrambe esemplificate in Rimbaud) è ribatita con forza da Jesi in un punto cruciale della sua lettura: “L'una e l'altra, del resto, la rivolta e la rivoluzione, non contraddicono a livello concettuale il modello proposto dalla macchina mitologica. Anzi: nella prospettiva aperta sia dall'una sia dall'altra, codesto modello finisce per identificarsi con l'*a priori* che resta quale fondamento solido e oscuro del processo gnoseologico. Di fronte all'essenza del luogo comune – o all'essenza del mito – non vi è autentica alternativa concettuale, bensì soltanto alternativa gestuale, di comportamento, ma di comportamento che resta comunque circoscritto entro la scatola delimitata dalle pareti della macchina mitologica. Rivolta e rivoluzione, al livello concettuale, restano null'altro che diverse articolazioni (sospensioni del tempo; tempo “giusto”) del tempo che vige all'interno di quella scatola.”³⁷⁰(p.7)

Sebbene Jesi non lo dica mai esplicitamente, è lecito supporre che questo “fondamento solido e oscuro” del processo gnoseologico non sia, in ultima analisi, altro che il linguaggio. Ogni lingua (si potrebbe dire parafrasando una tesi di Humboldt che Jesi amava citare) getta intorno al popolo che la parla una sorta di cerchio magico, dal quale non è possibile uscire se non a condizione di entrare nel cerchio di un'altra lingua e di altro popolo. Il mito è questo cerchio magico e la sfera delle cose che ci non-sono con cui esso s'identifica è quella che il linguaggio umano incessantemente produce e presuppone nel suo cuore di non-essere.³⁷¹ (p.7-8)

È possibile uscire dal cerchio, “spezzare la radice del tempo” che si nasconde fra le pareti impenetrabili della macchina (che, secondo Jesi, segnano, come quelle del linguaggio, “la marca di confine dell'essere”)? Proprio alla fine della lettura, Jesi sembra accennare a una possibilità di questo genere scrivendo: “Spezzare codesta radice significherebbe disporre di un linguaggio o di un complesso di gesti tali da affrontare la macchina mitologica su un piano che consentisse di dichiarare al tempo stesso l'esistenza e la non-esistenza di ciò che la macchina dice di contenere...”. Due anni dopo, nel saggio su *kerénui*, egli cita la frase con cui il grande mitologo compendia il giusto contegno rispetto al “mito della morte” nella consapevolezza che “la morte è qualcosa e insieme nulla”.³⁷² (p.8)

AGAMBEN, Giorgio. Introduzione.³⁷³ In: LEVINAS, Emmanuel. Alcune riflessioni sulla filosofia dell'hitlerismo. Trad. Andrea Cavalletti. Macerata: Quodlibet, 1996, p.7-17.

Il testo di Levinas che qui presentiamo è forse l'unico tentativo riuscito della filosofia del novecento di fare i conti con l'evento politico decisivo del secolo: il nazismo. A dire il vero, altri tentativi c'erano stati,

Esoterismo e linguaggio mitologico. Studi su Rainer Maria Rilke (D'Anna 1976); *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura europea* (1979 e 2001); *Spartakus. Simbologia della rivolta* (Bollati-Boringhieri 2000); e, con K. Kerényi, *Demone e mito. Carteggio 1964-1968* (Quodlibet 1999).

³⁶⁷ Autores e conceitos-chave: mitologia, ciência, gênio, F. Jesi.

³⁶⁸ O conceito de máquina mitológica.

³⁶⁹ Autores e conceitos-chave: mito, mitologia, máquina mitológica, festa, F. Jesi.

³⁷⁰ Autores e conceitos-chave: máquina mitológica, gesto, conceito, tempo, gnose, Rimbaud, Jesi.

³⁷¹ Autores e conceitos-chave: processo gnoseológico, gnose, linguagem, mito, língua, Humboldt, Jesi.

³⁷² Autores e conceitos-chave: tempo, máquina mitológica, linguagem, gesto, mito da morte, Kerényi, Jesi.

³⁷³ Além da introdução de Giorgio Agamben, a edição italiana de *Quelques réflexions sur la philosophie de l'hitlerisme*, publicada na França em 1934, e reeditado em 1997, reproduz o texto de Miguel Abensour, *Le mal élémental*.

a cominciare da quello che nel 1933 porta Heidegger all'esperienza del Rettorato³⁷⁴ – ma essi si erano saldati con un disastro senza attenuanti. Proprio perché il nazismo era un evento decisivo, esso – esattamente come lo stalinismo – non era qualcosa che ci si potesse illudere di orientare a proprio piacere verso quella o questa sponda. Levinas si rende subito conto della novità dell'hitlerismo rispetto alla tradizione filosofico-politica dell'Occidente. Mentre il pensiero giudaico-cristiano e quello liberale – egli argomenta lucidamente – tendono alla liberazione dai vincoli della situazione sensibile e storico-sociale cui l'uomo si trova di volta in volta consegnato, distinguendo un regno eterno della ragione da quello del corpo, la filosofia hitleriana si fonda invece su un'assunzione senza riserve della situazione storica e materiale, considerata come una coesione inscindibile di spirito e corpo, eredità naturale e eredità culturale.³⁷⁵ (p. 7)

La categoria che orienta qui l'analisi levinasiana è quella dell'essere consegnati senza scampo a se stessi o a una situazione, o, come Levinas dice, dell'*être rivé* (letteralmente: essere inchiodati o appiattiti su qualcosa; *river* indica il gesto di ribattere un chiodo per conficcarlo completamente nel legno). Ora questo vero e proprio *terminus technicus* della prima officina levinasiana compare significativamente nel testo sull'hitlerismo per definire la novità del rapporto dell'uomo nazista con la sua corporeità. “Una concezione veramente opposta alla nozione europea di uomo” scrive Levinas “sarebbe possibile solo se la situazione a cui è inchiodato (*rivé*) non si aggiungesse a lui, ma costituisse il fondamento stesso del suo essere. Esigenza paradossale che l'esperienza del nostro corpo sembra realizzare”. (...) ³⁷⁶ (p. 8)

Quando, nel 1994, vide la luce la raccolta postuma di Hannah Arendt *Essays in Understanding*, si poté osservare con sorpresa che il curatore aveva inserito tra gli altri articoli e saggi un breve appunto che aveva il tono confidenziale di una nota di diario o di un pettegolezzo. Nel testo, che portava la rubrica *Heidegger the fox*, la Arendt paragonava il suo antico maestro a una volpe, una volpe, però, di una specie molto particolare, che, volendo come tutte le volpi, costruirsi un covo sicuro, aveva scelto come tana una trappola. Sotto l'apparenza di un pettegolezzo, l'appunto contiene un'indicazione preziosa sull'ontologia di *Essere e tempo*. Si è molto parlato dell'aperto come categoria centrale del pensiero di Heidegger, dimenticando, però, troppo spesso che la specificità e la novità di questa apertura consistono precisamente nel suo essere innanzitutto apertura a una chiusura e attraverso una chiusura. (...) ³⁷⁷ (p. 11)

Aperto non significa qui riconosciuto come tale... Il puro fatto del “che c'è” si mostra, ma il *da dove* e il verso *dove* restano nell'oscurità... ³⁷⁸ (p. 12)

È da questa struttura ontologica dell'esserci che Levinas muove per la sua interpretazione della filosofia dell'hitlerismo: come è stato opportunamente notato, l'*être rivé* (che compare significativamente per la prima volta proprio nel saggio del 1932 su *Heidegger et l'ontologie*) non è, in questo senso, altro che una ripresa e una radicalizzazione della *Geworfenheit*.³⁷⁹ L'uomo del nazismo condivide, cioè, con l'Esserci l'assunzione incondizionata della fatticità, l'esperienza di un essere senza essenza che ha da essere soltanto i suoi modi di essere. Ciò significa, però, che la vicinanza tra il nazismo e la filosofia del novecento consiste precisamente in ciò che fa la novità e l'attualità di questa rispetto alla tradizione politica dell'Occidente, con la sua chiara distinzione fra essenza e esistenza, diritto e fatto, oikos e polis. La dimensione che si apre a questo punto è esattamente il contrario di quel che la Arendt ha costantemente inteso come spazio pubblico e sfera politica. Si capisce, allora, perché l'aneddoto sulla volpe che si è costruita come tana una trappola potesse forse essere per lei così importante: esso non contiene soltanto un'indicazione sull'ontologia di Heidegger, ma è anche una parabola sulla spazio politico della modernità.³⁸⁰ (p. 13)

³⁷⁴ Com o advento do nazismo, Heidegger foi nomeado reitor da Universidade de Friburgo, cargo que assumiu por um ano, de abril de 1933 a abril de 1934, em maio de 1933 pronunciou o famoso discurso *A auto-afirmação da universidade alemã*, no qual reivindica a função da universidade no formar os jovens alemães, aos quais era confiado o destino da nação sob a guia de Hitler. Heidegger estava convencido que pelo movimento nacional-socialista pudesse emergir regeneração da Alemanha. Durante a sua atividade como reitor, Heidegger apoiou a orientação militar e nacionalista do partido, mas em 1934, no interior do partido, vem adquirindo influência um grupo próximo ao teórico da raça Alfred Rosenberg, o qual se opunha a Heidegger, que deixou o cargo de reitor para dedicar-se exclusivamente à pesquisa e ao ensino.

³⁷⁵ Autores e conceitos-chave: hitlerismo, nazismo, história, filosofia, política, Levinas, Heidegger.

³⁷⁶ Autores e conceitos-chave: *être rivé*, essere inchiodato, ser pregado, Levinas.

³⁷⁷ Autores e conceitos-chave: aberto, Heidegger, Arendt.

³⁷⁸ Conceitos-chave: aberto.

³⁷⁹ *Geworfenheit* é um termo derivado do verbo “werfen” = arrumar, jogar, lançar, projetar. Heidegger o utilizou para designar um existencial constitutivo da pre-sença, relacionado com a necessidade de inserir-se numa variedade de conjuntos: histórico, ôntico, fático, relacional etc. Port.Br. *estar-lançado*; Fr. *être-jeté*; E *throwness*. (<http://www.filoinfo.bem-vindo.net/vocabulario>)

³⁸⁰ Autores e conceitos-chave: filosofia do hitlerismo, modernidade, política, Heidegger, Arendt, Levinas.

Ricordo che, nel 1966, mentre frequentavo a *Le Thor* il seminario su Eraclito, chiesi a Heidegger se avesse letto Kafka. Mi rispose che, del non molto che aveva letto, era rimasto soprattutto impressionato dal racconto *Der Bau*, “*La tana*”. L’innominato animale (talpa³⁸¹, volpe o essere umano) protagonista del racconto è ossessivamente occupato a costruire una tana inespugnabile, che si rivela a poco a poco essere, invece, una trappola³⁸² senza uscita. Ma non è precisamente quanto è avvenuto nello spazio politico degli statinazione dell’Occidente? Le case (le “patrie”) che questi hanno lavorato a costruire si sono rivelate essere, alla fine, per i “popoli” che dovevano abitarvi, soltanto delle trappole mortali. (E Kafka è certamente l’autore che ha descritto nel modo più lucido la fine dello spazio politico dell’Occidente e l’assoluta indeterminazione che ne deriva tra spazio pubblico e spazio privato, “castello” e camera da letto, tribunale e soffitta.)³⁸³ (p. 13)

Il testo de Levinas, con la sua diagnosi senza indulgenze, può allora offrire l’occasione per prendere coscienza della nostra imbarazzante prossimità col nazismo, non certo in nome del revisionismo, ma, anzi, per affrontare una volta per tutte questa prossimità. Se l’analitica dell’Esserci (come avrebbe dovuto essere scontato, se ogni ontologia non può che implicare una politica) definisce la situazione politica dell’Occidente in cui ancora ci troviamo e se questa, per alcuni tratti non marginali, coincide con quella da cui muove il nazismo, in che modo possiamo sfuggire all’esito catastrofico implicito in questa prossimità? Poiché dev’essere ormai chiaro che i grandi stati totalitari del novecento rappresentano a loro modo un tentativo di dare una risposta a un problema che non ha cessato di essere attuale: come può un essere inessenziale, che non ha altra vocazione e altra consistenza che la sua stessa esistenza fattizia e che, pertanto, ha da assumere e essere i suoi stessi modi di essere, darsi un compito storico e costruire per sé una dimensione propria e una “casa” che non siano una trappola? ³⁸⁴(p.14)

A partire dalla fine della prima guerra mondiale è, infatti, evidente che, per gli stati-nazione europei, non vi sono più compiti storici assegnabili. Si fraintende completamente la natura dei grandi esperimenti totalitari del novecento se li vede soltanto come persecuzioni degli ultimi grandi compiti degli statinazione ottocenteschi: il nazionalismo e l’imperialismo. La posta in gioco è, ora, tutt’altra e più estrema, poiché si tratta di assumere come compito la stessa esistenza fattizia dei popoli – cioè, in ultima analisi, la loro nuda vita. In questo, i totalitarismi del nostro secolo costituiscono veramente l’altra faccia dell’idea hegel-cojèviana di una fine della storia: l’uomo ha ormai raggiunto il suo telos storico e non resta altro che la depoliticizzazione delle società umane attraverso il dispiegamento incondizionato del regno dell’oikonomia, oppure l’assunzione della stessa vita biologica come compito politico supremo. Ma, quando il paradigma politico – com’è vero in entrambi i casi – diventa la casa, allora il proprio, la più intima fatticità dell’esistenza rischiano di trasformarsi in una trappola fatale.³⁸⁵ (p. 14-15)

(...) L’aporia che in entrambi questi testi giunge a espressione è quella di una volontà che vuole trasformare le stesse condizioni fattizie in un compito storico; ed è opportuno non dimenticare che proprio questa aporia definisce la catastrofe storica del nazionalsocialismo, nel suo folle tentativo di fare, attraverso una mobilitazione totale, della stessa eredità naturale la missione storica del popolo tedesco. ³⁸⁶(p. 16)

La politica è ciò che corrisponde all’inoperosità essenziale degli uomini, all’essere radicalmente senz’opera delle comunità umane. Vi è politica, perchè l’uomo è un essere argòs, che non è definito da alcuna operazione propria – cioè: un essere di pura potenza, che nessuna identità e nessuna vocazione possono esaurire (questo è il significato politico genuino dell’averroismo, che lega la vocazione politica dell’uomo all’intelletto in potenza). In che modo quest’argìa, queste essenziali inoperosità e potenzialità potrebbero essere assunte senza diventare un compito storico, in che modo, cioè, la politica potrebbe essere nient’altro che l’esposizione dell’assenza di opera dell’uomo e quasi della sua indifferenza creatrice a ogni compito e solo in questo senso restare integralmente assegnata alla felicità – ecco quanto, attraverso e al di là del dominio planetario dell’oikonomia della nuda vita, costituisce il tema della politica che viene.³⁸⁷(p. 17)

AGAMBEN, Giorgio; CAVALLETTI, Andrea. Per un autoritratto di Furio Jesi. Cultura tedesca, Roma: Donzelli editori, ano V, n.12, dezembro de 1999, p. 9-10.³⁸⁸

³⁸¹ Talpa – toupeira.

³⁸² Trappola – armadilha, ratoeira.

³⁸³ Autores e conceitos-chave: espaço político do ocidente, espaço público, espaço privado, Kafka, Heidegger.

³⁸⁴ Autores e conceitos-chave: nazismo, política, casa (oikos), Levinas.

³⁸⁵ Autores e conceitos-chave: política, vida nua, oikonomia, fim da história, Levinas, Hegel, Kojève.

³⁸⁶ Conceitos: catástrofe histórica, aporia, nacional-socialismo.

³⁸⁷ Autores e conceitos-chave: política, potência, inoperância, oikonomia, política que vem, vida nua.

³⁸⁸ Giorgio Agamben e Andrea Cavalletti organizam o número 12 – dedicado a Furio Jesi – da revista *Cultura tedesca*. Revista publicada pela Cátedra de Língua e Literatura alemã da Universidade de Roma Três, tendo como diretor Marino Freschi e entre os membros do conselho científico Giorgio Agamben e Remo Bodei.

A quasi vent'anni dalla morte di Furio Jesi, una segnalazione della sua opera nella forma, intenzionalmente contraddittoria, di un provvisorio bilancio critico intorno a una nutrita campionatura di scritti inediti, non rischia certo di apparire intempestiva. Benché *Letteratura e mito e Esoterismo e linguaggio mitologico* siano tra i pochi libri che contano nel magro regesto della saggistica italiana del novecento, l'opera di Jesi sconta una duplice difficoltà: quella di non essere facilmente rubricabile in una disciplina accademica e quella di resistere a ogni iscrizione in una delle due culture egemoniche del dopoguerra italiano: quella – cosiddetta – comunista e quella cattolica, che ancora oggi, pur nel pieno dello sfacelo, continuano a esercitare la loro incrociata *conventio ad excludendum*. Tanto più che, in questa puntigliosa resistenza, ne va della prestazione più specifica dell'officina creativa jesiana: come, infatti, le due discipline che egli ha praticato – la scienza del mito e la germanistica – diventano, in quella, assolutamente e consapevolmente indiscernibili, così, con altrettanta lucidità, Jesi riesce ogni volta a far saltare le categorie sulla cui recinzione si fondavano le fragili certezze dell'ideologia italiana: razionalismo/irrazionalismo; mito/storia; laicismo/religiosità; sinistra/destra.³⁸⁹ (p.09)

Ci si può chiedere, del resto, se questa incatalogabilità non sia appannaggio della forma di scrittura che egli ha prediletto: il saggio, che Jesi è stato fra i pochi a padroneggiare anche in senso architettonico. Di fronte a monografie tanto più lacunose e incoerenti in quanto pretendono alla completezza del manuale e a raccolte di elzeviri che si mulano indebitamente l'opera sistematica, i suoi libri risultano così organici e coesi, che si dimentica che essi sono spesso composizioni (in senso musicale) di saggi (come quelli di Colli sono spesso composizioni o fughe di aforismi). Di queste composizioni rigorose, orchestrare intorno a densi nuclei epistemologici, si può dire forse quello che Jesi ebbe a scrivere della pratica scientifica di Kerényi: che esse si presentano come “l'unica via, per lui, dell'autoritratto; l'unico modo di porsi in rapporto, senza dirla, con una figura-Io fluida, plastica, pesante di vita, in cui riconoscersi”.³⁹⁰(p.10)

AGAMBEN, Giorgio. Sull'impossibilità di dire Io. Cultura tedesca, Roma: Donzelli editori, ano V, n.12, dezembro de 1999, p. 11-20. ³⁹¹

Waw inversivo

(...) Secondo l'insegnamento rabbinico “a Nissan³⁹² furono redenti e a Nissan saranno redenti”, la festa anticipa anche la redenzione messianica. E se è vero, per gli ebrei, il tempo messianico significa sempre una conversione di passato e futuro (Scholem, giocando su una categoria del verbo ebraico, parlerà a questo proposito di un “tempo del *waw inversivo*”), allora il tempo di questa festa – di ogni festa – implica una trasformazione del tempo, in cui compiuto e incompiuto, passato si scambiano le parti. Forse per questo, nell'aprile 1922, Walter Benjamim – che non aveva avuto un'educazione religiosa, ma tutta la vita lavorò a un'interpretazione del tempo messianico – espresse a Scholem il desiderio di poter assistere, in casa di Moses Marx, a un *Séder*³⁹³ “celebrato secondo il rituale ebraico di stretta osservanza”.³⁹⁴

La macchina antropologica

Per Jesi – che, per ragioni che possiamo forse indovinare, si è occupato solo marginalmente, nel suo lavoro di mitologo, di materiali ebraici – il problema della festa – del tempo festivo – è, tuttavia, assolutamente centrale. Nei due saggi che introducono e concludono la raccolta *La festa* (1977), esso si presenta anzi come il problema per eccellenza dell'antropologia: quello della possibilità – o dell'impossibilità – della festa, della sua conoscibilità o inconoscibilità. (...) Non è un caso che proprio in questi due testi Jesi elabori compiutamente il suo più caratteristico paradigma epistemologico: la “macchina mitologica”. Come non può esservi, per il mitologo, una sostanza del mito, ma solo una macchina che produce mitologie e che genera la tenace illusione di nascondere il mito entro le proprie imperscrutabili pareti, così vi è nemmeno, per l'antropologo, un “uomo universale”, vero e reale in sé e

³⁸⁹ Autores e conceitos-chave: ciência do mito, pós-guerra, comunismo, catolicismo, racionalismo/irracionalismo, mito/história, laicismo/religiosidade, esquerda/direita, Jesi.

³⁹⁰ Autores e conceitos-chave: ensaio, composição, aforismo, figura-Eu, auto-retrato, Colli, Jesi, Kerényi.

Ensaio enquanto composição musical.

³⁹¹ Além da organização e da introdução conjunta com Andrea Cavalletti, Giorgio Agamben contribui com “Sull'impossibilità di dire Io – Paradigmi epistemologici e paradigmi poetici in Furio Jesi” no número 12 da revista *Cultura tedesca*.

³⁹² Nissan é o nome dado ao primeiro mês do calendário judaico religioso (sétimo mês do calendário civil), que se inicia com a primeira Lua nova da época da cevada madura em Israel. O nome Nissan tem origem babilônica: na Torá o nome do mês é Abib. Nissan é um mês de 30 dias, que marca o início da primavera no hemisfério norte. Neste mês os judeus comemoram Pessach (14 de Nissan), Chag Hamatzot (15-22 de Nissan) e Yom HaShoah (27 de Nissan).

³⁹³ O Séder de Pessach refere-se ao jantar cerimonial judaico em que se recorda a história do Êxodo e a libertação do povo de Israel. O Séder é realizado na primeira noite de Pessach (14 de Nissan no calendário judaico) em Israel e na primeira e segunda noites fora de Israel. A cerimônia do Séder é cheia de simbolismo, com o objetivo de relembrar os tempos de escravidão e a libertação.

³⁹⁴ Autores e conceitos-chave: festa judaica, tempo messiânico, passado, futuro, Benjamin, Marx Moses, Scholem.

per sé, al là o al di qua dell'io e degli altri, dei simili e dei diversi, che troverebbe nella festa la sua epifania privilegiata, dove "l'umanità nella massima concentrazione coincide paradossalmente con l'acme della differenza"(F, 13) ³⁹⁵(p. 12)

Dello scrivere romanzi

Macchina mitologica e macchina antropologica non sono soltanto, per Jesi, paradigmi epistemologici. Due progetti di prefazione per la raccolta *La macchina mitologica* (1979), recuperati tra le carte inedite, ci informano sul modo particolare in cui egli concepiva il suo modello, sul significato vitale che esso aveva per lui. La macchina non si situa, infatti, come un paradigma neutrale, tra il soggetto e l'oggetto conosciuto, ma coinvolge la struttura stessa del soggetto conoscente (in questo caso, del mitologo Furio Jesi), ne ricalca come una colata di cera esigenze e bisogni, fino a confondersi col processo stesso della conoscenza.³⁹⁶ (p. 13)

Nel secondo progetto di *Prefazione*, il carattere e il significato personale del paradigma in questione e la sua implicazione nella tecnica scritturale dell'autore sono rivendicati in maniera ancora più esplicita. Qui Jesi sembra quasi scusarsi di avere a volte presentato le sue ricerche come formulazioni teoriche di carattere generale e sistematico. Non di questo si trattava in verità per lui, ma di una complicata operazione mimetico-teatrale, (...) ³⁹⁷ (p.13)

Ego scriptor

In questi passi, la macchina mitologica si identifica pericolosamente con l'io dell'autore, coincide con la sua possibilità o impossibilità di dire io. Essa è, in questo senso, un calco o una maschera dell'io – o, meglio, una drammatizzazione o una teatralizzazione a due voci del soggetto, del suo ritmo interno e della sua intima scissione. La macchina implica, cioè, non solo la conoscibilità della festa, ma anche la possibilità o l'impossibilità per l'io dello *scriptor* di conoscersi, di accedere alla propria "festa".³⁹⁸ (p. 14)

Pensieri segreti

È nell'introduzione a *Miti e misteri* di Kerényi³⁹⁹ – cioè in un'estrema elaborazione mimetica del rapporto col proprio maestro – che Jesi risponde nel modo meno evasivo a queste domande. Egli ricorda che il saggio autobiografico di Kerényi si apre col monito: "uomo, non dire mai io!". Ogni autoritratto che "consista nel dire io" rischia, secondo Jesi-Kerényi, - a meno che colui che parla sia un veggente - di perdere la fluidità e la plasticità dell'io che vorrebbe cogliere, la sua "figura" (I, 12). Proprio perché per noi non è più possibile accedere immediatamente alla mitogenesi, "l'esercizio della scienza della mitologia... si presenta a Kerényi come l'unica via, per lui, dell'autoritratto: l'unico modo di porsi in rapporto, senza *dirla*, con una figura-Io fluida, plastica, pesante di vita, in cui riconoscersi"⁴⁰⁰ (*ibid.*). (p. 15)

Essere conosciuto dalla conoscenza

Nella lettera a Calvino che qui pubblichiamo, a proposito dell'altro romanzo che Jesi non ha mai smesso di scrivere (*L'ultima notte*), l'io dell'autore funziona a pieno titolo come una macchina mitologica, che lascia ambigualmente supporre nel suo interno un'esperienza vissuta del mito e, per

³⁹⁵ Autores e conceitos-chave: tempo festivo, festa, máquina mitológica, judaísmo, mito, Jesi.

³⁹⁶ Autores e conceitos-chave: máquina mitológica, máquina antropológica, Jesi.

³⁹⁷ Autores e conceitos-chave: máquina mitológica, máquina antropológica, operação mimético- teatral, Jesi.

³⁹⁸ Autores e conceitos-chave: máquina mitológica, máscara, dramatização, teatralização, sujeito, festa, Jesi.

³⁹⁹ De 1964 a 1968 o jovem erudito Jesi, com pouco mais de 20 anos, interlocutor de Georges Dumézil, Claude Lévi-Strauss, Gershom Scholem e o mestre Kerényi, estudioso da mitologia grega, com quase setenta anos, amigo de Otto, Mann, Jung trocaram correspondências, publicadas em *Demone e mito. Carteggio (1964-1968)* [Macerata: Quodlibet,].

Segundo Fabrizio Billi (<http://www.carmillaonline.com/archives/2004/09/000961.html>) "Le lettere definiscono, innanzitutto, un vasto campo di sperimentazione della scienza del mito, che spazia da Apuleio a Mann, da Frobenius a Pavese. Ma il discorso si orienta spesso verso la dimensione politica e i suoi legami con l'essenza del mito: dalla riflessione su Buber, il sionismo e la tradizione religiosa ebraica, durante la Guerra dei sei giorni, al problema della "tecnicizzazione" del mito, ovvero del suo asservimento a scopi politici, con particolare riferimento al nazismo. La conferenza di Kerényi del 1964, *Dal mito genuino al mito tecnicizzato*, rappresenta forse il nodo fondamentale dell'epistolario. Il testo accompagna non a caso la prima lettera di Kerényi, e su di esso si fonda la discussione sulla stesura iniziale di *Germania segreta*, in relazione al rapporto tra responsabilità del mito (Jesi) e colpa dell'uomo (Kerényi). Ed è ancora nel disaccordo sul concetto di "mito genuino" che si consuma la rottura, legata al saggio *Cesare Pavese, il mito e la scienza del mito*. Jesi giudica qui Kerényi come "devoto della religione della morte", poiché la possibilità di un'evocazione genuina del mito resta "mascheratura umanistica" di una presenza estranea alla vita, se i confini del tempo storico non vengono distrutti in quell'evocazione. E Kerényi, all'ombra della Primavera di Praga, etichetta il concetto di "mascheratura" come "italo-comunista". È una frattura politico-ideologica, ma è anche una cesura che coinvolge il processo di trasmissione del sapere tra maestro e allievo: una crisi generazionale, "che si dispiegherà nelle vie e che si combatterà con le armi; una crisi in cui anche maestro e discepolo, e padre e figlio, si ritroveranno concretamente nemici, nell'una e nell'altra schiera". Sono le parole conclusive dell'ultima lettera di Jesi a Kerényi, datata 16 maggio 1968."

⁴⁰⁰ Autores e conceitos-chave: figura-Eu, auto-retrato, Jesi, Kerényi.

questo, deve alternativamente segnarsi come obiettività scientifica o ironia nei testi che produce, nelle sue “mitologie”.⁴⁰¹ (p. 16)

Esoterismo e cura di sé

Rilke è il laboratorio sperimentale nel quale Jesi a un tempo verifica e porta alla loro formulazione estrema le sue ipotesi sull'io (sulla macchina-io). Nel saggio *Esoterismo di Rilke*, il soggetto – l'io rilkeiano – appare scisso tra il suo essere, come poeta, “strumento cieco e puro” dell'inconoscibile che lo spinge a scrivere e la “scoria volitiva” dell'io che si sa eletto a essere partecipe di questo privilegio e si vuole, come tale, intenzionalmente poeta. Rilke vive questa scissione non come un *mistico*, “che si abbandona o auspica di abbandonarsi a una forza che batte su lui fino ad annichilire la sua volontà”, ma come un *esoterista*, “che riconosce a priori l'insopprimibilità della propria volontà” e si serve del suo io come dell'elemento privilegiato di un rituale iniziatico di creazione poetica, “per ricavare dal rituale tutto ciò che esso consente agli uomini” (E, 60).⁴⁰² (p. 17)

Il silenzio delle sirene

Possiamo, a questo punto, formulare un'ipotesi che Jesi non enuncia mai come tale, ma che sembra perfettamente coerente con la mappa del suo pensiero che abbiamo fin qui tracciato – e, cioè, che la macchina mitologica nomini per lui in ultima analisi il linguaggio, l'essere parlante dell'uomo. Non è un caso che la prima apparizione della macchina si trovi nella *Lettura del Bateau ivre*⁴⁰³ del 1972, per spiegare lo specifico congegno produttivo della poesia rimbaldina.⁴⁰⁴ (p. 17)

(...) Mito è il nome che Jesi dà al motore immobile celato nella macchina linguistica, al “cuore di pre-essere” dove l'io parlante, al limite di una zona di nonconoscenza, produce incessantemente le sue mitologie.⁴⁰⁵ (p. 18)

La macchina mitologica è, in questo senso, la commedia “insufficiente o addirittura puerile” che Jesi ha apposto al silenzio centrale della sua vocazione di scrittore.⁴⁰⁶ (p. 18)

Festa senza azzime⁴⁰⁷

La macchina negativa che produce il nulla dal nulla è la politica in cui viviamo, la forma del dominio spettacolare che sta davanti ai nostri occhi. Essa isola e blocca il cuore di non-essere del linguaggio, fa del silenzio delle sirene la più temibile arma, l'arcano di un nuovo potere che governa esibendo il suo vuoto. Per questo il mistero che l'uomo ha istituito nel momento in cui è diventato parlante può essere sciolto – secondo l'indicazione di Jesi – soltanto politicamente – se per politica s'intende vittoria sulle sirene, esposizione risolutiva del vuoto della macchina-io, iniziazione all'assenza di mistero dell'uomo.⁴⁰⁸ (p. 19)

Nel *Séder* ebraico, la sera prima dell'inizio della festa, occorre cercare scrupolosamente in tutta la casa ogni briciola di lievito o di cibo lievitato (*Chametz*), perchè ogni traccia di normalità quotidiana sia eliminata e il ricordo dell'esodo notturno possa essere celebrato nel tempo sospeso della festa attraverso la consumazione delle azzime. La politica futura potrebbe essere invece soltanto – nelle parole di un autore caro a Jesi – una “festa purificata” da ogni commemorazione, “attualità integrale e senza residui”, in cui sospensione del tempo e tempo giusto, essere afferrati e afferrare, rivolta e rivoluzione messianicamente coincidono e le azzime del linguaggio giungono alla fine a lievitazione.⁴⁰⁹ (p. 20)

AGAMBEN, Giorgio. La guerra e il dominio. Aut aut, Milão, n.293-294, setembro/dezembro 1999, p.22-23.⁴¹⁰

⁴⁰¹ Autores e conceitos-chave: Eu do autor, máquina mitológica, mito, Jesi, Calvino.

⁴⁰² Autores e conceitos-chave: Eu-máquina, sujeito, poesia, esoterismo, Rilke, Jesi.

⁴⁰³ Em 1996 Agamben escreve “Il talismano de Furio Jesi”, introdução à reedição de *Lettura del Bateau ivre di Rimbaud* [Macerata: Quodlibet, 1996, p.5-8.]

⁴⁰⁴ Autores e conceitos-chave: máquina mitológica, linguagem, Jesi, Rimbaud.

⁴⁰⁵ Autores e conceitos-chave: mito, máquina lingüística, Jesi.

⁴⁰⁶ Autores e conceitos-chave: máquina mitológica, vocação de escritor, Jesi.

⁴⁰⁷ Azzime - alimento (pão sem levedo) comido pelos judeus na travessia do deserto.

⁴⁰⁸ Autores e conceitos-chave: máquina negativa, política, linguagem, Jesi.

⁴⁰⁹ Autores e conceitos-chave: política, tempo, linguagem, Jesi.

⁴¹⁰ O curtíssimo texto de Giorgio Agamben (não completa duas páginas) está publicado junto a de outros nomes italianos que discutem a guerra, na seção “Il senso delle parole. Quali guerre?”, dentre eles estão: Rosella Prezzo com “Paesaggi di guerra com figure”; Pier Aldo Rovatti com “L'inquietudine di Jasna”; Graziela Berto com “Non dire falsa testimonianza”; Alessandro Dal Lago com “Ma quali guerre?”; Antonello Sciacchitano com “Guerre di confine, guerre contro il confine”. No mesmo número, na seção “Materiali”, estão entre os colaboradores: Slavoj Žižek e “La macchina di Hitchcock”; Philippe Lacoue-Labarthe e “Il teatro di Hölderlin”. Já seção “Contributi” entre os colaboradores está Maurizio Ferraris e “La fenomenologia e il Messia”.

Il grande errore in cui caduti tutti gli studi relativi ai conflitti armati (errore in cui sono caduti in particolare i socialisti) è quello di considerare la guerra come un episodio di politica estera, mentre essa costituisce innanzitutto un fatto di politica interna, e il più atroce di tutti.

Simone Weil, *Riflessioni sulla guerra*

La guerra, che si è provvisoriamente fermata in Europa, non è un evento passeggero, che potrà un giorno sparire senza lasciare traccia; al contrario, la sua natura è tale che, comunque vadano le cose nei Balcani, nulla in Europa potrà essere come prima. Due ordini di conseguenze si lasciano già delineare con chiarezza. Il primo concerne il diritto internazionale e il nuovo ordine planetario imposto dagli Stati Uniti, di cui questa guerra costituisce, insieme, la sanzione definitiva e la cifra esemplare. Il nuovo ordine implica, infatti, innanzitutto una radicale trasformazione dello stesso concetto di guerra, che esce dalla sfera del diritto internazionale, che regolava le relazioni fra Stati sovrani belligeranti, e assume la figura di operazione di polizia umanitaria, come tale svincolata da ogni regola giuridica. Questa sostituzione del diritto di polizia al diritto internazionale – e, più in generale, dell'umanitario al politico – non solo non ha nulla di rassicurante, ma tradisce in realtà l'ingresso sulla scena mondiale di una nuova – e non meno letale – figura della biopolitica, che eredita e sviluppa quella dei grandi Stati totalitari del Novecento. La nuova guerra umanitaria segna infatti un'ulteriore modificazione rispetto alla guerra di annientamento che aveva seguito la rovina dello *jus publicum Europeum* descritta da Schmitt. Essa non solo non è più diretta contro un nemico di pari rango, ma si rivolge contro un generico “nemico dell'umanità”, che, come tale, è impossibile da definire secondo criteri oggettivi, ma può, tuttavia, essere di volta in volta identificato e annientato a proprio arbitrio. (I fautori del nuovo ordine non dovrebbero dimenticare che il concetto di “nemico dell'umanità” è stato usato per la prima volta per definire gli ebrei, in quanto si rifiutavano di condividere i pasti con i non-ebrei). Poiché non è più diretta contro un nemico certo, essa non ha bisogno di essere dichiarata formalmente né formalmente conclusa, ma – come l'esempio dell'Iraq mostra con chiarezza – può essere modulata indefinitamente nei modi e nei tempi secondo l'interesse di chi la conduce. E, poiché il nemico come entità politica sovrana è stato già cancellato in anticipo, esso può presentarsi nello tempo come un individuo criminale (il che autorizza l'inosservanza delle regole del diritto internazionale) e come un legittimo capo di Stato (il che autorizza la distruzione bellica di un intero paese). Un'analoga trasformazione investe anche i popoli, che non sono più cittadini di uno stato nemico belligerante, ma una entità biopolitica indefinita, sospesa tra la nuda vita, oggetto di sterminio o di protezione e la sua continua ridefinizione etnica e nazionale. La nuova guerra è, cioè, una sorta di macchina biopolitica che, una volta insediata in una certa area geografica-politica, la depolitizza radicalmente, trasformando i popoli in popolazioni, e in quello che Hitler definiva un *volkloser Raum*, uno spazio senza popolo.⁴¹¹ (p. 23)

Ma ancora più inquietanti sono le conseguenze che la guerra implica rispetto alla vita politica degli Stati europei. Essa rappresenta, infatti, la sanzione definitiva di due eventi già più o meno chiaramente nei decenni del secolo: la fine delle democrazie occidentali e la bancarotta della socialdemocrazia. Se le classi dirigenti degli Stati europei hanno potuto coinvolgere i propri paesi in una guerra scavalcando tutte le regole iscritte nelle costituzioni e nelle leggi, ciò significa che non possiamo più illuderci di vivere in una democrazia, fondata sul controllo e l'equilibrio dei poteri. E se le socialdemocrazie al governo in molti paesi europei, nella loro ansia di legittimarsi nel nuovo ordine planetario, hanno potuto calpestare senz'alcuno scrupolo tanto le loro tradizioni che l'opinione dei loro elettori (che, almeno in Italia, era contraria alla guerra), ciò significa che esse sono oggi nuovamente – come nella Germania alle soglie del nazismo – nello stesso tempo capaci di qualsiasi abiezione e prive di ogni fondamento politico reale.⁴¹² (p.23)

Qual è la nuova figura del dominio che seguirà a questi eventi? Che cosa riserva il nuovo ordine mondiale alle ex-democrazie europee? E quale soglia ulteriore è stata tracciata dalla nel *continuum* biopolitico dell'umanità? Queste sono le domande con cui dovremo abituarci a convivere nei prossimi anni.⁴¹³ (p. 23)

AGAMBEN, Giorgio. Introduzione. In: NAPOLI, Paolo (org.). MANGANELLI, Giorgio. ⁴¹⁴Contributo critico allo studio delle dottrine politiche del '600 italiano. Macerata: Quodlibet, 1999, p.7-18.⁴¹⁵

⁴¹¹ Autores e conceitos-chave: guerra, direito internacional, totalitarismo, política, inimigo da humanidade, biopolítica, vida nua, soberania, povo, população, Schmitt, Hitler.

⁴¹² Conceitos-chave: Europa, vida política, lei, guerra, nazismo.

⁴¹³ Conceitos-chave: figura do domínio, Europa.

⁴¹⁴ Giorgio Manganelli nasceu em Milão em 1922 e faleceu em Roma em 1990. Formou-se em Letras pela Universidade de Pávia, atuou como professor em escolas secundárias e também assumiu o cargo de professor assistente de Literatura Inglesa, na Universidade de Roma até 1971, quando demitiu-se do cargo. Além do ensino dedicou-se aos encontros do Gruppo 63 (Grupo que propunha a Neovanguarda, movimento literário italiano do século XX que se caracterizou pela forte tensão na experimentação formal, principalmente na poesia). Durante a sua vida trabalhou como jornalista os jornais e revistas: *Il Giorno*, *La Stampa*, *Il Corriere della Sera*, *Il Messaggero*,

La logica del barocco non è teologica, ma politica: la sua cifra non è la trascendenza, ma l'eccezione. Che cos'è un'eccezione? È una piega del fuori e del dentro, della trascendenza e dell'immanenza. Non è inclusa nella regola, ma nemmeno ne è semplicemente esclusa; piuttosto, vi è inclusa attraverso la sua stessa esclusione. Per questo esclusione. Per questo l'eccezione è il concetto chiave della teoria barocca della sovranità, di quella *perpetua et absoluta potestas* che, uscita dai suoi cardini teologici, non può ormai che fondarsi e quasi sprofondare in se stessa; e il sovrano – cioè colui che decide dell'eccezione – è, del barocco, l'emblema fosco e supremo.⁴¹⁶(p.7)

Qui l'intimità fra Manganelli e la cultura barocca trova una sanzione ulteriore. Se un giorno i filologi porranno mano ai registi monumentali del *Lexicum manganellianum*, non mancherà di stupire la frequenza di lemmi appartenenti al cerimoniale politico: monarca (monarca), diarca, tiranno, dinasta, rege, maestà, sovrano, trono, corona, scettro, triregno, imperio, usurpatore, stemma, insegna, decreto – ma anche boia, agente, scabino, giustiziere, questurino, condanna, rogo, guerra, conflitto, scaramuccia, resa, armistizio, stratega, complotto, congiura... Il lessico di Manganelli è politico (o teologico-politico), come quello di Kafka è giuridico (giuridico-teologico). In ogni caso, ciò è vero senza riserve per *La palude definitiva*. Credo anzi che la narrazione s'illumini qui veramente solo se la si legge in questa chiave, se la si proietta sulla scena immaginaria del *theatrum politicum* barocco.⁴¹⁷ (p. 10)

(...) non solo la differenza fra stato di natura e cultura – la possibilità di distinguere città e palude – segna qui, come in Hobbes, la possibilità della politica; ma lo spazio di questa polis insediata nella palude e da essa assediata coincide con lo spazio della scrittura. La domanda “vi è differenza fra città e palude?” – cioè: “esiste o non la politica?” – è, dunque, per Manganelli, la domanda decisiva, poichè ne va in essa della possibilità stessa della letteratura. Se non vi fosse la politica, lo spazio del discorso sarebbe divorato, da una parte, dalle proposizioni sempre vere della teologia, dall'altra, dalle formule altrettanto sempre vere della scienza naturale. (...) La politica, come la letteratura, è una differenza interna della palude (della lingua), che tende all'infinito ad annullarsi, ma che si mantiene indefinitamente attraverso la scrittura del proprio disastro.⁴¹⁸ (p. 12)

Già nel primo capitolo, a proposito del veneziano Paruta, egli trova formule che sembrano anticipare le definizioni foucaultiane del bio-potere moderno: “Gli ordini di uno stato sono da lui ricondotti alla concezione organica (si pensa a un organismo preoccupato d'eliminare disfunzioni, piuttosto che di estrinsecare la sua forza vitale)... Rovesciata la posizione dello Stato, non più guerriero, ma educatore e rettore... Non più conquistare sarà lo scopo dello Stato, ma piuttosto creare anche al di fuori del suo limite territoriale quelle condizioni che favoriscano massima durata e conservazione” (p. 34). E, nella breve *Nota introduttiva* (p. 25), un categorama di sapore crociano acquista invece un significato che può evocare il concetto foucaultiano di soggettivazione (“la politica è anche nelle sue forme più schematiche parte del mondo interiore dell'uomo, e di infinite interiorità in reciproco rapporto”).⁴¹⁹ (p. 14)

È nel capitolo su Traiano Boccalini – l'autore di quei *Ragguagli di Parnaso* in cui letteratura e politica sono così fittamente intrecciati – che Manganelli registra questa tendenza invasiva della politica barocca, insieme autonoma e totalizzante: “La vita politica non è per lui in alcun modo estranea alla conseguenza e all'unità dello spirito umano; si svolge con leggi proprie, come alcunchè di tecnicamente caratteristico, ma il giudizio cui deve sottostare è un giudizio solo con quello che investe l'intera vita. Nella politica il male e il bene dello spirito si proiettano pienamente; essa è suscettibile di essere la più esecrabile creazione e anche la più alta e profonda umanità... cosicchè la politica può essere sovrana arte dello spirito umano, facoltà della convivenza secondo le intime sue leggi” (p.110). La politica è qui per lo studente quello che la letteratura sarà per lo scrittore; una pura intensità

L'Espresso, *Il Mondo*, *L'Europeo*, *Epoca*. Dedicou-se também à tradução de O. Henry, pseudônimo de William Sidney Porter, Sydney Chapman, Thomas Eliot, Edgar Allan Poe, Henry James. Entre os seus trabalhos estão: *Hilarotragoedia* de 1964, *Nuovo commento* de 1969, *Sconclusioni* de 1976, *Amore* de 1981, *Discorso dell'ombra e dello stemma o del lettore e dello scrittore considerati come dementi* de 1982, *Dall'inferno* de 1985, *Rumori o voci* de 1987, *Encomio del tiranno scritto all'unico scopo di fare dei soldi* de 1990, *La letteratura come menzogna*, 1967 e *Laboriose inezie*, 1986, mentre in *Angosce di stile*, 1981, sono comprese le prefazioni e in *Lunario dell'orfano sannita*, 1973, e in *Improvvisi per macchina da scrivere*, 1989.

⁴¹⁵ No livro, Manganelli analisa alguns nomes do século XVII que contribuíram para o estudo das doutrinas políticas daquele período: Paolo Paruta, Ludovico Zuccolo, Ludovico Settala, Tommaso Campanella, Paolo Sarpi, Traiano Boccalini, Famiano Strada. Agamben, no entanto, vê no trabalho de Manganelli a reciprocidade da política com a literatura produzida no século do barroco.

⁴¹⁶ Conceitos-chave: barroco, política, exceção, soberania, *potestas*.

⁴¹⁷ Autores e conceitos-chave: cultura barroca, cerimonial político, léxico teológico-político, léxico jurídico-teológico, Kafka, Manganelli.

⁴¹⁸ Autores e conceitos-chave: cidade, pântano, teologia, ciências naturais, política, literatura, Hobbes.

⁴¹⁹ Autores e conceitos-chave: biopoder, subjetivação, Foucault, Croce, Manganelli, Paruta.

insostanziale, ma coestensiva all'universo; come la letteratura, essa "non ha luogo, ma penetra dovunque, anche nella preziosa forma dell'assenza (*Laboriose inezie*, Garzanti, 1986, p. 151).⁴²⁰ (p. 16)

Possiamo allora affacciare un'ipotesi non triviale. La concezione della politica che il giovane Manganelli registra negli autori indagati nella tesi è, in qualche modo, il modello in miniatura della concezione della letteratura del Manganelli maturo: nell'assolutizzazione barocca della Ragion di stato, egli ha incontrato per la prima volta il paradigma della sua ragione letteraria. Non è un caso, quindi, se l'incontro precoce cola severa prosa politica del barocco cristallizzi immediatamente i primi stilemi della sua futura maniera.⁴²¹ (p.16)

Manganelli scrittore politico, dunque? Il senso e le cautele con cui si dovrà intendere questa domanda sono implicite nello stesso luogo archeotipico della sua scrittura. Si rifletta: non è forse l'araldica, con le sue "armi" e i suoi "campi", le sue "bande" e le sue "insegne", il geroglifico più imperfettibile e congruo della politica? E la divisione araldica delle campiture non è forse il gesto politico originario: amico-nemico, destra-sinistra, vaio-ermellino, senza ragione né sostanza – fatuità pura e inesorabile: letteratura? ⁴²²(p.17-18)

AGAMBEN, Giorgio. Presentazione.⁴²³ In: BACHMANN, Ingeborg⁴²⁴. *Quel che ho visto e udito a Roma*. Trad. de Kristina Pietra e Anita Raja. Macerata: Quodlibet, 2002, p.7-14.

Il testo inqualificabile ("Esce in questi giorni, ma non è un racconto, bensì un'opera un po'strana dal punto di vista formale, cui non saperei dare nessun nome. S'intiola *Quel che ho visto e udito a Roma...*" I, 19) compare nel febbraio 1955, sulla rivista "Akzente". Lo stesso numero contiene la poesia *Curriculum vitae*, in cui l'anello della vita, "espulso alla mia nascita", viene liberato dal corpo sventrato di un pesce e scagliato "indietro nella notte" (O, 51). ⁴²⁵(p. 9)

"Non si tratta, però, di un'impressione su Roma, del famigerato resoconto di impressioni romane. Ha provato solo ad andare in cerca delle "formule" della città, della sua essenza, così come si mostra molto concretamente in certi momenti" (I, 19). Un'operazione magico-metafisica, dunque, come in certi racconti di Vigolo, che evocano l'essenza di Roma in un temporale, in un assolato pomeriggio d'estate, in un cortile sognato. Ma qui – anche se più tardi ammetterà di sognare in italiano ("si sogna già in un'altra lingua", W, 140) – non vi è traccia di sogno, lo sguardo si posa lucido e crudele come mai sulla città. Il Tevere "non è bello", S. Pietro "sembra più piccola delle sue reali dimensioni e tuttavia è troppo grande", in Campo de' Fiori Giordano Bruno "continua a essere bruciato" e, improvvisamente, "udito e vista" dileguano. ⁴²⁶(p. 9)

Non è possibile spiegare perché si viva in un certo posto. (p. 10)

Più tarde dirà di aver imparato a Roma "a guardare e ascoltare" (w, 136) (p. 10)

[...] inversione dei tempi è la "vitalità" di Roma, la sua particolare "utopia", che ne fa qualcosa come una patria.⁴²⁷ (p. 11)

Elemento utopico per eccellenza è il linguaggio. "Poiché una cosa rimane: dobbiamo lavorare duramente con la cattiva lingua che abbiamo ereditato per arrivare a quella lingua che non ha ancora, ai governato e che pure governa la nostra intuizione e che noi imitiamo" (U, 123). Città e linguaggio contengono lo stesso messaggio utopico, che costituisce la letteratura come utopia e lo scrittore come

⁴²⁰ Autores e conceitos-chave: política, literatura, política barroca, Traiano Boccalini, Manganelli.

⁴²¹ Autores e conceitos-chave: política barroca, literatura, razão de Estado, Manganelli.

⁴²² Autores e conceitos-chave: literatura, política, Manganelli.

⁴²³ Além da apresentação de *Quel Che ho visto e udito a Roma*, para a edição de 2002, Giorgio Agamben também faz, em 1989, a introdução de outro trabalho de Bachmann: *In cerca di frase vere*. [AGAMBEN, Giorgio. Il silenzio delle parole. In: BACHMANN, Ingeborg. *In cerca di frase vere*. Trad. Cinzia Romani. Bari: Gius Laterza & Figli Spa, 1989, p.V-XV.]

⁴²⁴ Ingeborg Bachmann nasceu, em 1926, em Klagenfurt na Carínia. Estudou filosofia, jurisprudência e psicologia em Innsbruck, Graz e Viena. Em 1950 defendeu a tese sobre Heidegger. Participou, junto com Paul Celan, Ilse Aichinger, do 10º Congresso do Grupo 47, que em 1953, lhe atribuiu um prêmio pela reunião de poesias *Die gestundete Zeit*. Ainda em 1953 vai morar em Roma e Napoli. Em 1956 publica o segundo volume de poesia *Anrufung des Großen Bären*. Em 1959-60 Bachmann ocupa a cadeira de Poética, na Universidade de Frankfurt. Em 1961 publica a reunião de contos *Das dreißigste Jahr*. Da obra em prosa ainda são publicados em 1972, o segundo volume da reunião de contos, *Simultan*, e o romance *Malina*, em 1971. No entanto ficou incompleto, devido à morte, em um incêndio, da escritora em 1973, em Roma, o projeto de *Todesarten*.

⁴²⁵ Autores e conceitos-chave: poesia, Bachmann.

⁴²⁶ Autores e conceitos-chave: língua, poesia, Bachmann, Roma, Giordano Bruno.

⁴²⁷ Cidades e conceitos-chave: lugar, olhar, escuta, pátria, Roma.

“esistenza utópica” (124). “Ieri, oggi e domani sono racchiusi nella lingua. Se la lingua di uno scrittore non regge, non regge neanche ciò egli dice” (I, 17).⁴²⁸ (p. 12)

Dal luglio 1954 al giugno 1955, scrisse una serie di corrispondenze da Roma per la radio di Brema, per una rubrica la cui sigla ricorda il titolo del testo “inqualificabile”: *gesehen-gehört*, visto-udito. In apparenza, nulla di più lontano da quel testo di queste cronache politiche e di costume, spesso velate da una punta di ironia. Eppure non soltanto una lettura più attenta non può che mostrare interferenza di ogni genere (a partire dal titolo), ma è utile esercizio constatare che lo sguardo allucinato delle poesie di *Invocazione all’Orsa maggiore* è lo stesso che pazientemente osserva e altrettanto lucidamente registra gli scandali politici e i fatti minuti dell’atroce Italia degli anni cinquanta (non certo più atroce di quella di ogni).⁴²⁹(p. 13)

Uno degli ultimi testi che dedica a Roma, è grammaticalmente una lunga serie di concessive: *Zugegeben, daß...*, concesso che. Quel sembrava incantarla nella città – la strada, la gente, i monumenti – ora è oggetto soltanto di una concessione (anche la lingua tedesca conosce un’espressione simile a quella italiana: ammesso, ma non concesso: *angenommen, aber nicht zugegeben*).⁴³⁰ (p. 13)

AGAMBEN, Giorgio. Archeologia di un’archeologia. In: MELANDRI, Enzo.⁴³¹ La linea e il círculo. Macerata: Quoblibet, 2004, p.IX-XXV. ⁴³²

Un’introduzione alla seconda edizione di un capolavoro della filosofia europea del novecento – qual è indubbiamente *La linea e il círculo* – deve misurarsi non solo col problema della sua comprensione, ma innanzitutto con quello della sua incomprensione. Le ragioni di questa sono di due ordini. Le prime riguardano la cecità dell’academia italiana; le seconde concernono invece il carattere specifico dell’opera in questione. Com’è ovvio, i due ordini di ragioni non sono separabili.⁴³³ (p. XI)

Il vero tema del libro è, dunque, la “guerra civile” fra analogia e logica e la posta in gioco in questa *stasis* interna alla filosofia è l’esposizione di un nonsenso: “il nonsenso dell’analogia, nel contestare il governo, la norma e il rigore della logica, svela che il senso di quest’ultima è altrettanto, se non ancor più insensato” (4).⁴³⁴ (p. XIII)

L’analogia è il dispositivo che, in ogni antinomia e in ogni aporia, esibisce la loro inevitabilità logica e, insieme, rende possibile non tanto la loro composizione, quanto il loro spostamento e la loro trasformazione. Deleuze ha definito una volta Foucault come un “nuovo archivista”, che ordina l’archivio della cultura secondo oggetti linguistici fin allora illeggibili: gli enunciati. Melandri è qualcosa come un nuovo agrimensore, che ridisegna il catasto della *philosophica* non secondo nuovi tagli e nuovi confini, ma aprendo fra questi delle nuove vie di fuga.⁴³⁵ (p. XVI)

1. *Dicotomia/dipolarità*. In che modo l’analogia permette di declinare in modo diverso le opposizioni binarie che definiscono la logica occidentale? La risposta di Melandri è che essa agisce trasformando ogni volta le opposizioni dicotomiche – rigide, scalari e contraddittorie – in opposizioni dipolari, cioè tensionali, vettoriali e contrarie. Il tema della dipolarità *versus* dicotomia percorre tutto il libro e comprenderne correttamente l’articolazione significa anche comprendere il senso della “guerra civile” fra logica e analogia che Melandri evoca nella prefazione. Si tratta di una guerra che nessuna delle due parti può permettersi di perdere, ma che nemmeno può vincere (in questo senso, suggerisce Melandri, le guerre civili sono le uniche guerre “civili”). La posta in gioco non è, qui, infatti, l’eliminazione o la

⁴²⁸ Conceitos-chave: linguagem, cidade, utopia, literatura.

⁴²⁹ Conceitos-chave: poesia, ver, ouvir, ironia, Roma.

⁴³⁰ Conceitos-chave: língua, cidade, Roma.

⁴³¹ Enzo Melandri nasceu em Genova, em 1926, e morreu em Faenza, em 1993. Depois de ter se dedicado aos estudos técnicos de química, aprendeu a arte do auto-didata, conseguindo em 1954 o diploma de maturidade clássica. Porém forma-se em filosofia em 1958, na Universidade de Bologna. Durante a sua vida trabalhou em várias universidades italianas: Faculdade de Letras e Filosofia da Universidade de Lecce; Faculdade de Magistério da Universidade de Bologna, Faculdade de Letras e Filosofia da Universidade de Trieste; Faculdade de Letras e Filosofia da Universidade de Bologna. Paralelamente à atividade universitária trabalha como tradutor para a editora Mulino, para a qual organiza também vários volumes. Em 1979 cria um grupo interdisciplinar de estudos leibnizianos, “Sodalitas Leibnitiana”. Colabora ativamente, nos anos oitenta, com a atividade do Centro de estudos para a filosofia mitteleuropea (com sede em Trento); participa em 1982 da realização de “Topoi”, revista internacional de filosofia. Ainda na década de 80, cria os Anais do Instituto de Filosofia da Universidade de Bologna, que a partir de 1991 transformam-se na revista *Discipline filosofiche*, da qual é o diretor. Dentre as suas publicações estão: Le ricerche logiche di Husserl. Introduzione e commento alla prima ricerca (1990); Contro il simbolico. Dieci lezioni di filosofia (1989); Sette variazioni in tema di psicologia e scienze sociali (1984).

⁴³² O texto da presente edição de *La linea e il círculo* reproduz aquele da primeira edição, publicada pela Mulino, em 1968, um ano antes da publicação de *Arqueologia do saber*, de Michel Foucault.

⁴³³ Autores e conceitos-chave: academia italiana, obra, Melandri.

⁴³⁴ Autores e conceitos-chave: lógica, analogia, Melandri.

⁴³⁵ Autores e conceitos-chave: analogia, dispositivo, arquivista, agrimensor, Foucault, Deleuze, Melandri.

disfatta di uno dei due contendenti, ma la loro reciproca trasformazione. Il gesto, che mostra il non-senso della logica binaria, non esibisce un principio logico superiore, ma piuttosto anche il proprio non-senso.⁴³⁶ (p.XVII)

2. *L'Archeologia*. È Melandri stesso a definire “archeologico” il metodo del suo pensiero. Ciò che chiama archeologia si situa fra trascendentale e la fenomenologia, nel punto in cui queste due vie maestre della filosofia contemporanea si rivelano impraticabili. Si tratta di qualcosa come una terza via, o valgono piuttosto anche qui le considerazioni che abbiamo appena svolto sul medio analogico rispetto alle dicotomie? E che cosa significa, per Melandri, archeologia?⁴³⁷ (p. XVIII)

L'oggetto dell'archeologia filosofica è, cioè, una *arche* che, pur senza costituire un principio trascendentale, non può nemmeno acquisire una consistenza empirica se non negativamente, come “rovinologia”. In questo senso – ed è questa la suggestione che Melandri raccoglierà – l'archeologia è un ibrido di trascendentale e fenomenologia.⁴³⁸ (p. XIX)

Come intendere questa singolare regressione archeologica verso il passato, che non cerca di raggiungere l'inconscio o il dimenticato, ma di risalire al di qua della distinzione fra conscio e inconscio, storiografia e storia? Non si tratta semplicemente, secondo la volgata del modello analitico, di portare alla coscienza ciò che è stato rimosso e che torna a affiorare in forma di sintomo. E nemmeno, secondo un diffuso, stucchevole paradigma di storia delle classi subalterne, di scrivere una storia degli esclusi e dei vinti, perfettamente omogenea a quella dei vincitori. Melandri precisa più volte che l'archeologia va intesa proprio come una regressione e che, come tale, essa è il contrario di una razionalizzazione: “Per l'archeologia è essenziale il concetto di regressione e inoltre che l'operazione regressiva sia l'esatto reciproco della razionalizzazione. Razionalizzazione e regressione sono operazioni inverse, così come differenziale e integrale [...]. Per riprendere un'arcinota, ma in gran parte ancora incompresa espressione di Nietzsche (se è vero quel che diciamo, è anche vero che purtroppo non potrà mai essere capita fino in fondo), possiamo dire, a questo punto, che l'archeologia richiede una regressione ‘dionisiaca’. Come osserva Valéry, *nous entrons dans l'avenir à reculons*[...]: per capire il passato, dovremmo parimenti risalirlo” (67).⁴³⁹ (p. XXI-XXII)

L'archeologia è subliminare, nel senso che passa sotto la soglia discriminante storiografia e storia, conscio e inconscio, razionalizzato e irrazionale. Come tutto ciò che è subliminare, così anche l'archeologia si fonda sul principio di analogia e non su quello di identità e differenza”(67). L'immagine di un passaggio “subliminare” sotto la soglia delle opposizioni dicotomiche è qui decisiva. Melandri mutua il concetto da un classico della metapsichica, *Human Personality and its Survival of Bodily Death* (1903) di Myers, che aveva introdotto l'idea di una “soglia della coscienza”, che il pensiero e la sensazione devono oltrepassare per entrare nella vita cosciente. Ma cosa significa, invece, passare sotto una soglia? Come tutte le immagini spaziali attraverso cui ci rappresentiamo qualcosa di ordine essenzialmente temporale, anche questa può essere fuorviante. Per intendere il movimento che è qui in questione, occorrerà restituire la sua complessità alla sfera semantica del termine *limen* (soglia), che i latini sentivano vicino a *limes* (confine) e a *sublimis* (etimologicamente, da *sub* + *limits*, che sale in linea obliqua). Il gesto subliminare dell'archeologia non passa sotto una soglia spaziale, ma taglia un *limes* temporale che divide due termini dicotomici, si muove diagonalmente fra di essi per neutralizzarli. Il passaggio subliminare non attinge, cioè, a un arcipassato che precede cronologicamente le scissioni, ma al presente come medio analogico tra gli estremi. La regressione archeologica è l'unica via d'accesso al presente.⁴⁴⁰ (p. XXII-XXIII)

La linea e il circolo va letto, in questo senso, come il tentativo – in buona parte riuscito – di trovare una “logica” dell'archeologia – cioè proprio quel che Foucault, nel suo pur bellissimo libro di un anno successivo, non sarebbe riuscito a fare. I due libri sono complementari e vanno letti parallelamente. Fondando l'archeologia sugli enunciati (cioè, non sul detto di un discorso, ma sul suo puro aver-luogo), Foucault le fornisce per così dire il paradigma ontologico; Melandri, fondando l'archeologia sull'analogia, le fornisce la “logica” di cui aveva bisogno.⁴⁴¹ (p. XXIII-XXIV)

⁴³⁶ Autores e conceitos-chave: dicotomia, *dipolarità*, analogia, guerra civil, Melandri.

⁴³⁷ Autores e conceitos-chave: arqueologia, método, fenomenologia, transcendência, dicotomia, Melandri.

⁴³⁸ Para chegar a esta conclusão Agamben faz uma genealogia do conceito “arqueologia”, passando por Ricoeur, Foucault, Kant.

Autores e conceitos-chave: arqueologia filosófica, *arche*, transcendência, fenomenologia, Melandri.

⁴³⁹ Autores e conceitos-chave: arqueologia, racionalização, historiografia, história, passado, Valéry, Nietzsche, Melandri.

⁴⁴⁰ Autores e conceitos-chave: arqueologia, analogia, *limen*, soleira *limes*, *confim*, *sublimis*, tempo, Melandri.

Cacciari trabalha com a idéia de *limen* e *limes* em “Nomi di luogo: confine” [*Aut aut*, Milano: Graffica Sipiel, n.299-300, setembro/dezembro 2000, p.73-79.] Para Cacciari enquanto o *limen* é a soleira, é o “passo” através do qual se penetra um domínio ou se sai dele, o *limes* limita, circula, cerca esse mesmo domínio.

⁴⁴¹ Autores e conceitos-chave: arqueologia, analogia, lógica, linha, círculo, Foucault, Melandri.

3. *Il chiasma ontologico*. Il sintagma “chiasma ontologico” nomina una spaccatura che, secondo Melandri, traversa fin dall'origine la storia della filosofia occidentale e ne determina le essenziali aporie. Questa frattura – la cui esposizione è fra le prestazioni più geniali del libro – è quella fra nome e discorso, *epos e logos* o, più esattamente, fra semantica nominale e semantica proposizionale.⁴⁴² (p. XXIV)

Alla fine del saggio sulla *Semiologia della lingua*, Benveniste accenna a un possibile superamento della linguistica saussuriana che consiste nella “analisi translinguistica dei testi e delle opere, attraverso l'elaborazione di una metasemantica che si costruirà sulla semantica dell'enunciazione”. [*ibid.*, p.66.]. Nella *Archeologia del sapere*, Foucault riprende questa indicazione scegliendo gli enunciati come oggetto dell'archeologia. L'enunciato non coincide né col semiotico (nei termini di Melandri, con la semantica nominale), né col semantico (con la semantica proposizionale), ma si situa, per così dire, sul bordo del discorso, indipendentemente dal gioco del significante e del significato. L'archeologia foucaultiana rivendica come suo territorio un livello definito dell'analisi linguistica (i nomi, la frase, la proposizione, gli atti illocutivi), ma il puro aver luogo dei discorsi, interroga il senso del loro darsi (in questo senso, essa realizza il programma benvenistiano di una metasemantica fondata sulla teoria dell'enunciazione).⁴⁴³ (p. XXVI)

Ne *La linea e il circolo*, Melandri fonda invece il suo progetto archeologico sull'analogia, che tenta di risalire al di qua delle dicotomie che traversano il linguaggio e il pensiero e che la logica si limita puntualmente a registrare.⁴⁴⁴ (p. 26)

4. Contro il simbolico⁴⁴⁵

(...)Melandri, secondo un suo gesto caratteristico, revoca in questione proprio uno dei dogmi fondamentali della cultura del novecento, quello che ha trovato espressione nella tesi saussuriana dell'arbitrarietà del segno. Già Benveniste, in un articolo famoso del 1939, aveva criticato la tesi saussuriana, mostrando che di arbitrarietà si può parlare solo per il rapporto fra il significante e la cosa designata, e non per il rapporto fra significante e significato, che è sempre e soltanto necessario [É. Benveniste, *Nature du signe linguistique*, in *Problèmes*, cit., vol. I, pp. 49-55.]⁴⁴⁶ (p. XXVII)

5. Dialettica e analogia

(...) la consapevolezza della stretta relazione fra analogia e dialettica può rendere possibile la percezione di quella curvatura, invisibile a occhio nudo, che, svolgendo l'immagine che dà il titolo al libro, permette alla linea di concludersi in circolo. Un'archeologia che voglia risalire al di qua dell'opposizione fra la linea e il circolo è, cioè, inevitabilmente una dialettica.⁴⁴⁷ (p. XXIX)

La dialettica è tradizionalmente definita come la logica della contraddizione, che comincia là dove vengono meno i principi del terzo escluso e dell'identità elementare, ovvero come una logica a più di due valori di verità, cioè come una logica della complementarietà. Melandri integra queste due definizioni in una formula che caratterizza la dialettica attraverso un uso speciale della negazione. Esso consiste nella negazione di un'alternativa: “né A, né B”. Sia l'esempio del moto di rivoluzione dei pianeti, che Melandri trae da Marx e che aveva ispirato anche una celebre allegoria benjaminiana: esso non è né una linea, né un circolo, ma l'antitesi non implica contraddizione, bensì una semplice contrarietà, che si esprime razionalmente nella figura di una ellisse (che è in qualche modo l'impresa araldica del libro).⁴⁴⁸ (p. 29)

Tra il 1970 e il 1972, Gianni Celati, Italo Calvino, Enzo Melandri, Carlo Ginzburg e Guido Neri s'incontrarono più volte per discutere il progetto di una rivista. Già a partire dalla fine del 1968, tra Celati, Calvino e Neri aveva preso forma un primo progetto, che doveva intitolarsi *Apocripa* e si proponeva una ridefinizione della letteratura; ma, con l'ingresso di Melandri, l'idea-guida del prodotto, intorno a cui convergono in uno scambio febbrile lettere, testi programmatici e protocolli, diventa quella di archeologia. Nel 1969 era apparsa *L'archéologie du savoir*, che conteneva le riflessioni metodologiche di Foucault; molti elementi – l'insistenza di Celati sul carattere regressivo dell'archeologia, l'ostilità dichiarata di Ginzburg per Foucault e l'ambivalenza di Calvino (“io con Foucault sono combattuto tra i nervi che mi fa venire [...] e le cose intelligenti che disce”) [I. Calvino, lettera a Gianni Celati del 12-3-1972, “Riga”, 14, 1998, p. 167.] – lasciano tuttavia inferire che il

⁴⁴² Autores e conceitos-chave: fratura, quiasma ontológico, *epos, logos*, Melandri.

⁴⁴³ Autores e conceitos-chave: arqueologia, enunciação, lugar do discurso, semântica, Benveniste, Foucault, Melandri.

⁴⁴⁴ Autores e conceitos-chave: projeto arqueológico, analogia, linguagem, pensamento, Melandri.

⁴⁴⁵ Referência ao livro de Melandri, publicado em 1989.

⁴⁴⁶ Autores e conceitos-chave: arbitrariedade do signo, significante, coisa designada, significado, Saussure, Benveniste, Melandri.

⁴⁴⁷ Autores e conceitos-chave: linha, círculo, analogia, dialética, Melandri.

⁴⁴⁸ Autores e conceitos-chave: dialética, contrariedade, complementaridade, linha, círculo, eclipse, Melandri, Marx, Benjamin.

modello di riferimento è piuttosto quello melandriano (rivisto, nel caso di Celati, con un forte e pertinente apporto del metodo di Benjamin).⁴⁴⁹ (p. XXXI)

Il testo di Celati⁴⁵⁰ (nelle sue due versioni) è forse l'espressione più ampia e suggestiva del programma "archeologico" della rivista. Nello stilare un inventario degli "oggetti archeologici" (per quale egli mobilita senza riserve il repertorio rimbaldiano e surrealista del *kitsch* onirico e degli oggetti spaesati, il "bazar al posto del museo" [G. Celati, *Il bazar archeologico*, "Riga", cit., p. 201.]), Celati chiama in causa esplicitamente l'archeologia melandriana: "Intendendo l'archeologia come 'storia critica', come fa ad esempio Melandri, bisogna pensarla come una regressione genealogica che risalga a monte della rimozione storica [...] si tratta di una regressione, aggiunge Melandri, ma non 'all'inconscio come tale, bensì a ciò che lo reso inconscio'" [ibid., p.211. Già in uno schizzo precedente, Celati definisce l'archeologia nei termini di Melandri: "La pratica archeologica è lo sforzo di risalire la genealogia di un rimosso storico fino alla sindrome che lo ha prodotto per sbloccare una razionalizzazione" (ibid., p. 156).]. Per questo Celati, criticando le cautele di Calvino, distingue una cattiva regressione, che pretende di recuperare il passato attraverso un " ritorno alla sostanza originale dell'Uomo" e una regressione formale o razionale, intensa come il "ritrovamento di un'alternativa della storia, o meglio delle alternative alle scelte fatte dalla Storia, degli oggetti scartati dalla storia" [Lettera a I. Calvino del 6-3-1972, "Riga", cit., pp., 45 e 149] una tale archeologia, che concerne essenzialmente "il dimenticato" e "il silenzio", non può essere che una "scienza dei margini", scienza di ciò che è "rimasto fuori dalla città, o sepolto nella città, dietro le grandi facciate o sui lati oscuri delle prospettive" [*Il bazar archeologico*, cit., p. 217]. Gli oggetti archeologici saranno allora "quegli oggetti di cui non si possono cogliere le motivazioni interne che il hanno prodotti attraverso il loro vissuto specifico" [ibid., p. 207], gli oggetti dimenticati, gli scarti inutilizzabili e frammentari, ciò che è diventato illeggibile e fuori moda.⁴⁵¹ (p. XXXII)

AGAMBEN, Giorgio. *Nymphae*. Aut aut, Milão: Il Saggiatore, n. 321/322, maio/agosto 2004, p. 53-67.⁴⁵²

1. Nei primi mesi del 2003 si poteva vedere al Getty Museum di Los Angeles una mostra di video di Bill Viola intitolata *Passions*. Durante un soggiorno di studio al Getty Research Institute, Viola aveva lavorato sul tema dell'espressione delle passioni, che era stato codificato nel XVII secolo da Charles Le Brun e ripreso poi nel XIX secolo, su base scientifico-sperimentale, da Duchenne de Boulogne e da Darwin. Risultato di questo periodo di studio erano i video esposti nella mostra. A prima vista, le immagini sullo schermo sembravano immobili, ma, dopo qualche secondo, esse cominciavano quasi impercettibilmente ad animarsi. Lo spettatore si rendeva allora conto che, in realtà, esse erano sempre state in movimento e che soltanto l'estremo rallentamento della proiezione, dilatando il momento temporale, le faceva sembrare immobili. Questo spiega l'impressione insieme di familiarità e di estraneazione che le immagini suscitavano: era come se, entrando nelle sale di un museo dove erano esposte le tele di antichi maestri, queste cominciasse per miracolo a muoversi.⁴⁵³ (p. 53)

Se si dovesse definire in una formula la prestazione specifica dei video di Viola, si potrebbe dire che essi non inseriscono le immagini nel tempo, ma il tempo nelle immagini. E poichè, nel moderno, non il movimento, ma il tempo è il vero paradigma della vita, ciò significa che vi è una vita delle immagini, che si tratta di comprendere. Come l'autore stesso afferma in un'intervista pubblicata nel catalogo: "l'essenza del medio visivo è il tempo... le immagini vivono dentro di noi... noi siamo *database* viventi di immagini – collezionisti di immagini – e una volta che le immagini sono entrate in noi, esse non cessano di trasformarsi e di crescere".⁴⁵⁴ (p. 54)

2. Come può un'immagine caricarsi di tempo? Che relazione vi è tra il tempo e le immagini? Intorno alla metà Quattrocento, Domenico da Piacenza compone il suo trattato *Della arte di ballare et danzare*. (...) Domenico enumera sei elementi fondamentali dell'arte: misura, memoria, agilità, maniera, misura del terreno e "fantasmata". (...) Domenico chiama fantasma un arresto improvviso fra due movimenti, tale da contrarre virtualmente nella propria tensione interna la misura e la memoria dell'intera serie coreografica.⁴⁵⁵ (p. 54)

⁴⁴⁹ Autores e conceitos-chave: método, arqueologia, Benjamin, Melandri, Foucault, Gianni Celati, Italo Calvino, Carlo Ginzburg, Guido Neri.

⁴⁵⁰ Referência ao texto *Bazar archeologico*, publicado em 1979, em uma versão mais ampla, em "Riga".

⁴⁵¹ Autores e conceitos-chave: arqueologia, história, silêncio, esquecimento, Melandri, Celan, Calvino.

⁴⁵² Este número da revista *Aut aut*, que é dedicado a memória de Gianni Carchia, liga-se àquele que, vinte anos antes, se propunha a expandir o nome de Aby Warburg de forma a atrair um público mais amplo que o dos historiadores da arte (n. 199-200, janeiro/abril de 1984). Naquele número Giorgio Agamben apresentava seu estudo sobre "Aby Warburg e la scienza senza nome".

⁴⁵³ Autores e conceitos-chave: movimento, Bill Viola, Charles Le Brun, Duchenne de Boulogne, Darwin.

⁴⁵⁴ Autores e conceitos-chave: modernidade, tempo, imagem, movimento, vida, Viola.

⁴⁵⁵ Autores e conceitos-chave: tempo, imagem, dança, fantasma, movimento, Domenico da Piacenza.

Gli storici della danza si sono interrogati sull'origine di questo "danzare per fantasmata", nella "quale similitudine", secondo la testimonianza degli allievi, il maestro intendeva esprimere "molte cose che non si possono dire". È certo che essa deriva dalla teoria aristotelica della memoria, compendiata nel breve trattato *Sulla memoria e la reminiscenza*, che aveva esercitato un'influenza determinante sulla psicologia medievale e rinascimentale. Qui il filosofo, legando strettamente insieme tempo, memoria e immaginazione, affermava che "solo gli esseri che percepiscono il tempo ricordano, e con la stessa facoltà con cui avvertono il tempo", cioè con l'immaginazione. La memoria non è, infatti, possibile senza un'immagine (*phantasma*), la quale è un'affezione, un *pothos* della sensazione o del pensiero. In questo senso, l'immagine mnemica è sempre carica di un'energia capace di muovere e turbare il corpo: "che l'affezione [*pathos*] sia corporea e che la reminiscenza sia una ricerca in questo fantasma, appare da ciò, che taluni sono sconvolti quando non riescono a ricordare nonostante la forte applicazione della mente, e che l'agitazione perdura anche quando non cercano più di ricordare – soprattutto i melancolici, perché sono molto sconvolti dalle immagini. Il motivo per cui rammentare non è in loro potere è che, come quelli che scagliano un dardo non hanno più la possibilità di trattenerlo, così anche colui che cerca nella memoria imprime un certo movimento alla parte corporea in cui tale passione risiede".⁴⁵⁶ (p. 55)

La danza è, dunque, per Domenichino, essenzialmente un'operazione condotta sulla memoria, una composizione dei fantasmi in una serie temporalmente e spazialmente ordinata. Il vero luogo del danzatore non è nel corpo e nel suo movimento, bensì nell'immagine come "capo di medusa", come pausa non immobile, ma carica, insieme, di memoria e di energia dinamica. Ma ciò significa che l'essenza della danza non è più il movimento – è il tempo.⁴⁵⁷ (p. 55)

3. Non è improbabile che Aby Warburg avesse avuto conoscenza del trattato di Domenico (e di quello del suo allievo Antonio da Cornazano) quando preparava a Firenze il suo studio sui *Costumi teatrali per gli intermezzi del 1589*. Certo è che nulla assomiglia di più alla sua visione dell'immagine come *Pathosformel* del "fantasma" che contrae in sé in un brusco arresto l'energia del movimento e della memoria. (...) Il concetto di *Pathosformel* compare per la prima volta nel saggio del 1905 su *Dürer e l'antichità italiana*, che riconduce il tema iconografico di un'incisione dureriana al "linguaggio gestual patetico" dell'arte antica, attraverso una *Pathosformel* testimoniata in una pittura vascolare greca, in un'incisione di Mantegna e nelle xilografie di un incunabolo veneziano. Sarà bene prestare innanzitutto attenzione al termine stesso. Warburg non scrive, come pure sarebbe stato possibile, *Pathosform*, ma *Pathosformel*, formula di pathos, sottolineando l'aspetto stereotipo e ripetitivo del tema immaginale con cui l'artista ogni volta si misturava per dare espressione alla "vita in movimento" (*bewegtes Leben*). Forse il miglior modo di comprenderne il senso è di accostarlo all'uso del termine "formula" negli studi di Milman Parry sullo stile formulare in Omero, pubblicati a Parigi negli stessi anni in cui Warburg lavorava al suo atlante *Mnemosyne*.⁴⁵⁸ (p. 55)

4. Nel novembre del 1972, Nathan Lerner, un fotografo e designer che viveva a Chicago, aprì la porta della camera in 851 Webster Avenue in cui era vissuto per quarant'anni il suo inquilino Henry Darger. Darger, che aveva lasciato la camera qualche giorno prima per trasferirsi in un ospizio per persone anziane, era un uomo tranquillo, ma certamente strambo. Era sopravvissuto fin allora al limite della miseria lavando piatti in un ospedale e i vicini lo udivano a volte parlare da solo, imitando una voce femminile (una bambina?). Usciva di rado, ma, nel corso delle sue passeggiate, era stato visto frugare nella spazzatura come un barbone. D'estate, quando a Chicago la temperatura si fa improvvisamente torrida, sedeva sulla scala esterna della casa, con lo sguardo fisso nel vuoto (così lo ritrae l'unica fotografia recente). Ma quando Lerner, in compagnia di un giovane studente, penetrò nella stanza, si trovò davanti a una scoperta inattesa. Non era stato facile farsi strada fra i mucchi di oggetti di ogni genere (gomitoli di spago, bottigliette vuote di bismuto, ritagli di giornali); ma, accatastati in un angolo su un vecchio baule, vi erano una quindicina di volumi dattiloscritti rilegati a mano che contenevano una sorta di *romance* di quasi trentamila pagine, dal titolo eloquente *In the Realms of the Unreal*. Come spiega il frontispizio, si tratta della storia di sette bambine (le *Vivian girls*), che guidano la rivolta contro i crudeli adulti Glandolinians, che schiavizzano, torturano, strangolano e sventrano le fanciulle. Più sorprendente ancora, fu rendersi conto che il solitario inquilino era anche un pittore, che per quarant'anni aveva pazientemente illustrato in decine e decine di acquarelli e pannelli cartacei lunghi a volte fino a tre metri il suo romanzo. Qui paesaggi idilliaci, in cui le bambine ignude, in genere munite di un piccolo sesso maschile, vagano assortite o giocano tra fiori e meravigliose creature alate (i serpenti Blengiglomean), si scene sadiche di inaudita violenza, in cui i corpi delle fanciulle sono legati, battuti, strozzati e, infine, aperti per estrarne le viscere insanguinate.⁴⁵⁹ (p.56-57)

⁴⁵⁶ Autores e conceitos-chave: tempo, memória, imaginação, imagem, dança, Aristóteles.

⁴⁵⁷ Autores e conceitos-chave: dança, tempo, movimento, cabeça de medusa, Domenico da Piacenza.

⁴⁵⁸ Autores e conceitos-chave: movimento, memória, tempo, fantasma, dança, *Pathosform*, *Pathosformel*, Warburg, Antonio da Cornazano, Mantegna, Milman Parry.

⁴⁵⁹ Autores e conceitos-chave: infância, Nathan Lerner, Henry Darger.

I critici che si sono occupati di Darger hanno sottolineato gli aspetti patologici della sua personalità, che non avrebbe mai superato i traumi infantili e presenterebbe tratti indubbiamente autistici. Assai più interessante è indagare il rapporto di Darger con le sue *pathosformeln*. Certamente egli è vissuto per quarant'anni totalmente immerso nel suo mondo immaginario. Come ogni vero artista, egli non voleva però semplicemente costruire l'immagine di un corpo, ma un corpo per l'immagine. La sua opera, come la sua vita, è un campo di battaglia il cui oggetto è la *Pathosformel* "ninfa dargeriana". Essa è stata ridotta in schiavitù dai malvagi adulti (spesso rappresentati in veste di professori, con toga e berretto). Le immagini di cui è fatta la nostra memoria tendono, cioè, nel corso della loro trasmissione storica (collettiva e individuale), incessantemente a irrigidirsi in spettri e si tratta appunto di restituirle alla vita. Le immagini sono vive, ma, essendo fatte di tempo e di memoria, la loro vita è sempre già *Nachleben*, sopravvivenza, è sempre già minacciata e in atto di assumere una forma spettrale. Liberare le immagini dal loro destino spettrale è il compito che tanto Darger che Warburg – al limite di un essenziale rischio psichico – affidano l'uno al suo interminabile romanzo, l'altro alla sua scienza senza nome.⁴⁶⁰ (57)

5. Le ricerche di Warburg sono contemporanee della nascita del cinema. Ciò che i due fenomeni sembrano, a prima vista, avere in comune è il problema della rappresentazione del movimento. Ma l'interesse di Warburg per la rappresentazione del corpo in movimento – che egli chiama *bewegtes* e di cui la ninfa costituisce l'esemplare canonico – non rispondeva tanto a ragioni di ordine tecnico-scientifico o estetico, quanto alla sua ossessione per quella che si potrebbe chiamare la "vita delle immagini". Questo tema definisce – da Klages a Benjamin, dal futurismo a Focillon – una corrente non secondaria nel pensiero e nella poetica (e, forse, nella politica) nel primo Novecento, il cui rapporto col cinema resta ancora da indagare. La prossimità fra le ricerche warburghiane e la nascita del cinema acquista, in questa prospettiva, un nuovo senso. Si tratta, in entrambi i casi, di cogliere un potenziale cinetico che è già presente nell'immagine – fotogramma isolato a *Pathosformel* mnestica – e che ha a che fare con quello che Warburg definiva col termine *Nachleben*, vita postuma (o sopravvivenza).⁴⁶¹ (p. 58)

6. A partire dalla metà degli anni trenta, mentre lavora al libro su Parigi e, poi, a quello su Baudelaire, Benjamin elabora il concetto di "immagine dialettica" (*dialektisches Bild*), che doveva costituire il fulcro della sua teoria della conoscenza storica. Forse in nessun altro testo egli si avvicina a darne una definizione, come in un frammento (N, 3,1) del libro sui *Passaggi* parigini. Qui egli distingue le immagini dialettiche dalle essenze della fenomenologia husserliana. Mentre queste sono conosciute indipendentemente da ogni dato fattuale, le immagini dialettiche sono definite dal loro indice storico, che le rimanda all'attualità. E mentre per Husserl, l'intenzionalità resta il presupposto della fenomenologia, nell'immagine dialettica la verità si presenta storicamente come "morte dell'intentio". (...) La teoria benjaminiana non contempla né essenze né oggetti, ma immagini. Decisivo è, però, per Benjamin, che queste si definiscano attraverso un movimento dialettico che viene colto nell'atto del suo arresto (*Stillstand*): "Non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma l'immagine è ciò in cui quel è stato si unisce fulmineamente con l'ora [*Jetzt*] in una costellazione. In altre parole: l'immagine è dialettica in posizione di arresto".⁴⁶² (p. 59)

(...) L'immagine dialettica è, cioè, un'oscillazione irrisolta fra un'estraneazione e un nuovo evento di senso.⁴⁶³ (p. 59)

7. È nota l'influenza che sul giovane Warburg aveva esercitato la lettura del saggio di Friedrich Theodor Vischer sul simbolo. Secondo Vischer, lo spazio proprio del simbolo si situa fra l'oscurità della coscienza mitico-religiosa, che identifica più o meno immediatamente immagine (*Bild*) e significato (*Bedeutung*, *Inhalt*) e la chiarezza della ragione, che li mantiene in ogni punto distinti.⁴⁶⁴ (p. 60)

L'eco che queste idee dovevano trovare in Warburg è evidente. L'incontro con le immagini (le *Pathosformeln*) avviene per lui in questa zona né conscia né inconscia, né libera né non libera, nella quale tuttavia sono in gioco la coscienza e la libertà dell'uomo. L'umano si decide, cioè, in questa terra di nessuno fra il mito e la ragione, nell'ambigua penombra in cui il vivente accetta di confrontarsi con le immagini inanimate che la memoria storica gli trasmette per restituire loro vita.⁴⁶⁵ (p. 61)

8. "Chi è la ninfa, da dove viene?", chiedeva Jolles a Warburg nel carteggio scambiato a Firenze nel 1900 a proposito della figura femminile in movimento dipinta da Ghirlandaio nella cappella Tornabuoni. La risposta di Warburg suona almeno in apparenza, perentoria: "secondo la sua realtà

⁴⁶⁰ Autores e conceitos-chave: infância, fantasma, memória, espectro, ciência sem nome, Warburg, Darger.

⁴⁶¹ Autores e conceitos-chave: ninfa, cinema, vida das imagens, vida póstuma, Warburg, Klages, Benjamin, Focillon.

⁴⁶² Autores e conceitos-chave: imagem dialética, movimento dialético, fenomenologia, Benjamin, Husserl.

⁴⁶³ Conceitos-chave: imagem dialética, oscilação.

⁴⁶⁴ Autores e conceitos-chave: símbolo, imagem, significado, Warburg, Vischer.

⁴⁶⁵ Autores e conceitos-chave: imagem inanimada, mito, razão, humano, Warburg.

corporea, essa può essere stata una schiava tartara liberata [...], ma secondo la sua vera essenza essa è un spirito elementare [*Elementargeist*], una dea pagana in esilio [...]”. La seconda parte della definizione (una dea pagana in esilio), su cui si è soffermata soprattutto l’attenzione degli studiosi, iscrive la ninfa nel contesto più proprio delle ricerche warburghiane, il *Nacheleben* degli dei pagani. L’accostamento fra *Elementargeister* e dei in esilio è già in Heine (nell’edizione nella “*Révue des deux mondes*”, lo scritto sugli *Elementargeister* – composto nel 1835 – apre il saggio *Les dieux en exil*). Non è stato invece notato che la dottrina degli spiriti elementari attraverso Heine e l’*Undine* di La Motte Fouqué, rimanda al trattato di Paracelso *De nymphis, sylphis, pygmeis et salamandris et caeteris spiritibus* e segnala, nella genealogia della ninfa, un ramo nascosto e, per così dire, esoterico, che non poteva non essere familiare tanto a Warburg che a Jolles. In questa deriva, che si situa all’incrocio di tradizioni culturali diverse, la ninfa nomina l’oggetto per eccellenza della passione amorosa (e tale essa era certamente per Warburg: “vorrei lasciarmi portar via gioiosamente con lei” egli scrive a Jolles).⁴⁶⁶ (p. 61-62)

Come uomini non umani, gli spiriti elementari di Paracelso costituiscono l’archetipo ideale di ogni separazione dell’uomo da se stesso (l’analogia col popolo ebraico è anche qui sorprendente). Ciò che definisce, tuttavia, la specificità delle ninfe rispetto alle altre creature non adamitiche, è che esse possono ricevere un’anima se si uniscono sessualmente con un uomo e generano con lui un figlio. Qui Paracelso si collega a un’altra, più antica tradizione, che legava indissolubilmente le ninfe al regno di Venere e alla passione amorosa (e che è all’origine tanto del termine psichiatrico “ninfomania” che, forse, di quello anatomico che designa come *nymphae* le piccole labbra della vagina). Secondo Paracelso, infatti, molti “documenti” attestano che le ninfe “non soltanto appaiono agli uomini, ma hanno commercio sessuale [*copulante coiverint*] con essi e generano dei figli”. Se ciò avviene, tanto la ninfa che la sua prole ricevono un’anima diventano così veramente umane. “Ciò può essere provato con molti argomenti, in quanto, pur non essendo eterne, si uniscono con gli uomini e lo diventano – cioè acquistano, come gli uomini, un’anima. Dio le ha infatti create così simili e conformi agli uomini, che nulla si potrebbe pensare di più somigliante. Ma vi aggiunse il miracolo di privarle dell’anima. Ma unendosi agli uomini in stabile unione, allora questa unione conferisce loro un’anima [...]. È chiaro, dunque, che senza gli uomini sarebbero animali, come gli uomini senza il patto con Dio sarebbero nulla [...]. Per questa ragione le ninfe ricercano gli uomini e spesso si accoppiano in segreto con essi”.⁴⁶⁷ (p. 63)

La storia dell’ambigua relazione fra gli uomini e le ninfe è la storia della difficile relazione fra l’uomo e le sue immagini.⁴⁶⁸ (p. 64)

9. L’invenzione della ninfa come figura per eccellenza dell’oggetto d’amore è opera di Boccaccio. Egli non inventa qui integralmente, ma, secondo un suo gesto consueto, insieme mimetico e apotropico, sposta e trascrive un modulo dantesco e stilnovistico in un nuovo ambito (che possiamo definire col termine moderno “letteratura”, che non sarebbe certo possibile applicare senza virgolette a Dante e Cavalcanti). Secolarizzando in questo modo quelle che erano essenzialmente categorie filosofico-teologiche, egli costituisce retroattivamente come esoterica l’esperienza dei poeti d’amore (in sé del tutto indifferente all’opposizione esoterico/essoterico)⁴⁶⁹ e, situando poi su questo enigmatico sfondo teologico la letteratura, ne stravolge e, insieme, conserva il lascito. In ogni caso, è certo che la “ninja fiorentina” è la figura centrale delle prose e poesie amorose di Boccaccio, almeno a partire dal 1341, quando compone quel singolare prosimetro, misto di novelle e di terze rime, che intitola (non senza una chiara allusione al poema dantesco) *Comedia delle ninfe fiorentina*. (Rubricando nel 1900 “ninja fiorentina” il quaderno a cui affida la sua corrispondenza con Jolles, Warburg evoca discretamente Boccaccio, un autore, com’è noto, particolarmente caro a Jolles). Ma ancora nel *Ninfale fiesolano*, nel *Carmen bucolicum* e, in un senso speciale, nel *Corbaccio*, amare significa amare una ninfa.⁴⁷⁰ (p. 64)

Le immagini, che costituiscono l’ultima consistenza dell’umano e il solo tramite della sua possibile salvezza, sono anche il luogo del suo incessante mancare a se stesso.⁴⁷¹ (p. 66)

È su questo sfondo che si deve collocare il progetto warburghiano di raccogliere in un atlante – il cui nome è *Mnemosyne* – le *Pathosformeln* – dell’umanità occidentale. La ninfa warburghiana sconta questa ambigua eredità dell’immagine, ma la sposta su un tutt’altro piano, storico e collettivo. Già Dante, nel *De monarchia*, aveva interpretato l’eredità averroista nel senso che, se l’uomo è definito non dal pensiero, ma da una possibilità di pensare, allora questa non può essere attuata da un singolo

⁴⁶⁶ Autores e conceitos-chave: ninfa, deusa do exílio, esoterismo, Heine, Paracelso, Warburg, Jolles.

⁴⁶⁷ Autores e conceitos-chave: ninfa, humano, não-humano, animal, alma, Paracelso.

⁴⁶⁸ Conceitos-chave: humano, homem, ninfa, imagem.

⁴⁶⁹ *Esoterico* – ensinamentos de uma doutrina de forma particular, privada. *Essoterico* – os mesmos ensinamentos para um grande público.

⁴⁷⁰ Autores e conceitos-chave: ninfa, amor, poesia, prosa, Boccaccio, Warburg, Jolles.

⁴⁷¹ Conceitos-chave: imagem, falta.

uomo, ma soltanto da una *multitudo* nello spazio e nel tempo, cioè sul piano della collettività e della storia. Lavorare sulle immagini significa in questo senso per Warburg lavorare all'incrocio non soltanto fra il corporeo e l'incorporeo, ma anche, e soprattutto, fra l'individuale e il collettivo. La ninfa è l'immagine dell'immagine, la cifra delle *Pathosformeln* che gli uomini si trasmettono di generazione in generazione e a cui legano la loro possibilità di trovarsi o di perdersi, di pensare o di non pensare. Le immagini sono, pertanto, un elemento decisamente storico; ma, secondo il principio benjaminiano per cui si dà vita di tutto ciò di cui si dà storia (e che qui si potrebbe riformulare nel senso che si dà vita di tutto ciò di cui si dà immagine), esse sono, in qualche modo, vive. Noi siamo abituati ad attribuire vita soltanto al corpo biologico. Ninfa è, invece, una vita puramente storica. Come gli spiriti elementari di Paracelso, le immagini hanno bisogno, per essere veramente vive, che un soggetto, assumendole, si unisce a loro; ma in quest'incontro – come nell'unione con la ninfa-ondina – è insito un rischio mortale. Nel corso della tradizione storica, infatti, le immagini si cristallizzano e si trasformano in spetti, di cui gli uomini diventano schiavi e da cui sempre di nuovo occorre liberarli. L'interesse di Warburg per le immagini astrologiche ha la sua radice nella coscienza che "l'osservazione del cielo è la grazia e la maledizione dell'uomo", che la sfera celeste è il luogo in cui gli uomini proiettano la loro passione delle immagini.⁴⁷² (p. 66)

La storiografia warburghiana (in questo vicinissima alla poesia, secondo l'indiscernibilità tra Clio e Melpomene che Jolles suggeriva in un bel saggio del 1925) è la tradizione e la memoria delle immagini e, insieme, il tentativo dell'umanità di liberarsi da esse, per aprire, al di là dell'"intervallo" fra la pratica mitico-religiosa e il puro segno, lo spazio di una immaginazione senza più immagini. Il titolo *Mnemosyne* nomina, in questo senso, il senza immagine, che è il congedo - e il rifugio - di tutte le immagini.⁴⁷³ (p. 67)

⁴⁷² Autores e conceitos-chave: ninfa, imagem histórica, memória, fantasma, imagem da imagem, individual, coletivo, Warburg, Benjamin

⁴⁷³ Autores e conceitos-chave: memória da imagem, poesia, prática mítico-religiosa, Jolles, Warburg.

Massimo Cacciari

CACCIARI, Massimo. Introduzione. In: CACCIARI, Massimo (org.). *Che fare: il 69-70 classe operaia e capitale di fronte ai contratti*. Padova: Marsilio, 1969, p.5-77.⁴⁷⁴

È forse giunto il momento di cogliere lo *stato* dell'organizzazione capitalistica complessiva. Oggi abbiamo la possibilità di individuare le grandi linee di tendenza che l'attacco operaio del '67-'68, che l'attacco operaio tuttora in corso, induce nell'equilibrio e nello sviluppo politico-economico del capitale. Le "trasformazioni" del capitale, i "salti" delle sue "leggi naturali", sono le trasformazioni dei contenuti e delle forme della "variabile indipendente", del lavoro *come* classe operaia. Nulla quanto le esperienze di lotta di questi ultimi anni dimostra la validità di questo assunto teorico e strategico. Sulla base di questa premessa, proponiamo ora di rovesciare, in certo senso, l'ordine dei nostri precedenti interventi. Partiamo dallo *stato* capitalistico. Partiamo dagli effetti organizzativi più generali che ha, sull'avversario, la lotta operaia. Partiamo, insomma, dalla risposta, dal contrattacco capitalistico. Cogliamo il livello, la "maturità" attuali. Evidenziamone le linee di tendenza e, quindi, le possibilità effettive. Collochiamo, cioè, nella sua dimensione storica complessiva il problema della lotta di classe, in quanto appunto problema di una contraddizione la cui soluzione viene determinata, violentemente, dalla situazione politica e organizzativa del capitale, da una parte, del lavoro, dall'altra. Questa proposta di analisi ha un senso ben preciso, nella e per la lotta attuale. Attraversiamo una fase in cui la lotta operaia non ha più da "iniziare" il ciclo. Non siamo più nel '67, e nemmeno nel '68, dove fondamentale e necessario era individuare il processo della lotta, i suoi "modelli" interni, la sua propria tendenza – commisurando tutto ciò allo stato capitalistico che usciva, a livello internazionale, dall'esperienza kennedyana, e, a livello nazionale, dal primo tentativo di programmazione.⁴⁷⁵ (p.5-6)

Con il maggio '68 il capitale internazionale raggiunge il momento "critico" del suo sviluppo dal '65 circa in poi. La crisi istituzionale-politica è sul punto di trasformarsi in crisi economica e strutturale. L'attacco operaio determina il livello più instabile della organizzazione capitalistica. Nel precedente opuscolo abbiamo esaminato il processo di questo fenomeno: tendenza generalizzata all'aumento del costo del lavoro, crisi di ogni tipo di controllo riformistico, di ogni forma di "governo del lavoro", forti spinte protezionistiche all'interno dello stesso fronte capitalistico. (p.8)

Tutto lo sviluppo dal '66 ad oggi[1969] può essere letto in questa chiave: riorganizzazione "interna" operaia dopo l'attacco kennedyano, scelta massificata dell'arma salariale contro il piano in tutti i paesi industriali avanzati, e infine tendenza esplicita alla propria recomposizione politica. Il capitale non tiene il passo di questo processo – e la distanza tra organizzazione capitalistica e istanze di classe trova nel maggio '68 il suo punto finora di massima rottura. Non è qui il luogo di affrontare le ragioni del suo superamento – o, più che superamento, accomodamento (lo andiamo, tra l'altro, facendo altrove, con una serie di note su "Contropiano"⁴⁷⁶ – importa qui dire, invece, che il capitale internazionale si "getta" sull'esperienza di maggio (e di tutto quanto lo ha determinato), che il capitale internazionale tenta di ripartire *proprio dal* maggio.⁴⁷⁷(p.8-9)

In fondo, il primo paese che "legga" fino in fondo il maggio [de 68], in cui il maggio apra immediatamente problemi specifici di lotta e di organizzazione, è l'Italia. E ciò è valido sia da parte capitalistica, che da parte operaia, che da parte del movimento operaio. L'Italia è tutta esposta al "salto" del maggio; il maggio vi si "comunica" nel modo più naturale, in quanto ormai quasi da un anno vi era già tutto presente, in tutti i suoi tratti fondamentali: radicalizzazione, massificazione e socializzazione della lotta operaia – crisi acutissima di ogni controllo riformista, a livello politico e a livello sindacale – crescita di nuove forme organizzative, della tendenza alla organizzazione politica e di un discorso di classe in grado di porre il problema in tutta la sua "originalità" storica (a differenza, questo, che in Francia). (p.10)

Insomma: il problema base, a livello strategico, è oggi [1969] per il capitale la determinazione di un modello di sviluppo programmato, che miri all'aumento del reddito-occupazione *in assenza* di spinte salariali massificate e al di là dei ritmi "naturali" dell'aumento della produttività. Ciò significa un fatto

⁴⁷⁴ Massimo Cacciari situa as transformações, as linhas, as tendências dos movimentos dos operários e a participação destes no desenvolvimento político e econômico do capital (internacional). Este texto marca o trabalho de um primeiro Cacciari, envolvido com as questões da luta sindical, da participação política dos movimentos de extrema esquerda.

⁴⁷⁵ Palavras-chave: classe operária, década de 60, década de 70.

⁴⁷⁶ Provavelmente, referência à revista *Contropiano* (1968-71). Organizada enquanto espaço para as lutas dos movimentos operários, a publicação, juntamente com *Classe operaia*, teve a colaboração de Cacciari no momento em que, nas décadas de 60 e 70, este participava das lutas dos movimentos operários italianos. Além dessas, ligadas ao movimento de que Antonio Negri fazia parte, Cacciari colaborou com a criação de *Angelus Novus* (1964-1974).

⁴⁷⁷ Palavras-chave: movimento operário, maio de 68.

fondamentale: che il capitale si trova oggi costretto ad una “coraggiosa” politica di investimenti produttivi, ad una politica di *aumento della composizione organica*. (p.19-20)

Il progetto '80⁴⁷⁸ “dialoga” concretamente con le esigenze *poste* in questa fase di lotta dal capitale collettivo, vive all'interno delle tendenze di questo ultimo. Certo, non ne definisce lo stato di fatto. Analizza, piuttosto, una strategia complessiva che pone come *sine-qua-non* allo sviluppo capitalistico. Analizza le possibilità di una risposta politica globale ai movimenti di classe. Il suo contesto generale non è certamente esemplificato da nessun “avvenimento”, *ancora* – ma viene ad essere sen'altro “intenzionato” dal processo politico-economico tra il '68 e il '69.⁴⁷⁹ (p.21)

Il progetto '80 affida alle capacità di integrazione *dello* sviluppo l'assestamento della spinta salariale e all'azione combinata dell'intervento statale e della dinamica sindacale l'espansione di tale sviluppo. La rottura di una politica di equilibrio passa oggi attraverso il sindacato, come attraverso il sindacato *può* passare oggi un minimo sufficiente di governo del lavoro. Ma, *nello sviluppo*, questo sindacato ha funzioni “dinamiche” precise: il suo ruolo è l' “istituzionalizzazione” capitalistica della lotta. (p.30)

Antecipando l'essenziale: per noi, oggettivamente, Progetto '80 e Tesi⁴⁸⁰ CGIL⁴⁸¹ si situano nel medesimo contesto politico, si rafforzano ed integrano vicendevolmente, concordano, solo con linguaggi diversi, sull'analisi della situazione di classe e sui cardini di una nuova politica di piano. E, cioè, le Tesi rispondono perfettamente alle proposte politiche del Progetto – non solo, ma mostrano gli strumenti con cui quella funzione del sindacato lì soltanto “progettata”, può oggi nei fatti realizzarsi, e con quali effetti complessivi. Le Tesi sono il sindacato *nel* Progetto '80 – il Progetto '80 *è* il piano delle Tesi.⁴⁸² (p.31-32)

La riorganizzazione capitalistica è ancora in una fase di risposta. Che il progetto di questa riorganizzazione, a livello internazionale, esista non significa né l'immediato superamento delle grosse, attuali difficoltà, né, quello che più conta, l'arresto dell'iniziativa di classe. Per quanto numerose siano le contraddizioni contingenti del piano – rapportabili tutte o quasi alla situazione assolutamente inadeguata del proprio ceto politico, dell'organo primo che dovrebbe sovrintendere al “governo” del lavoro – esse non contano strategicamente. Non è per esse che il capitale ha oggi poco spazio per sbagliare; ma perché sa che la lotta operaia massificandosi e radicalizzandosi ulteriormente, metterebbe in crisi non il suo attuale assetto politico-economico, ma la possibilità della sua stessa riorganizzazione, la forza e l'efficacia del suo processo di integrazione – perché ha imparato che i livelli attuali in cui si esprime la lotta operaia tendono fin d'ora a misurarsi non con i rapporti politici del piano “tradizionale”, che esso tende oggi a liquidare, ma con quella programmazione sociale e internazionale che vorrebbe, invece, rilanciare. Sviluppo e rafforzamento di quella del capitale: questo è sempre più il terreno dei prossimi scontri. E tanto più proprio in Italia – sia per il livello già raggiunto, sia per le imminenti scadenze. Ma l'Italia, a questo punto, non è più veramente che un anello decisivo della riorganizzazione capitalistica internazionale.⁴⁸³ (p.50-51)

È la articolazione del lavoro di classe che oggi può contrapporsi al riorganizzarsi del piano – ma una articolazione che significa concentrazione, specificazione, radicalizzazione della lotta su *tutti* i termini della “risposta” del capitale all'attacco operaio. Allora, in questa linea strategica, si riconosce l'unità di una prassi politica che “attraversa”, in entrambi i sensi, e senza pause: coordinamento delle forme organizzative operaie di base, rilancio del movimento studentesco in funzione e nella direzione delle “socializzazione” dell'attacco operaio, esplicitarsi del valore politico di certi livelli rivendicativi – dal salario all'Assemblea – , assunzione della lotta operaia in lotta nel movimento operaio contro la struttura e la linea della organizzazione storica della classe. Organizzazione e lotta autonoma di classe – *questa* lotta nella organizzazione data; massificazione della organizzazione autonoma operaia, al di là dei suoi limiti strategici attuali – radicalizzazione delle contraddizioni che questo processo comporta nell'assetto istituzionale del movimento operaio. Necessario è questo *tutto* – non sussiste in questa linea un momento gerarchicamente privilegiato, *se non* quello che riconduce qualsiasi discorso e qualsiasi iniziativa alle forme, ai contenuti, alle scadenze della crescita della lotta operaia. Il movimento verso la

⁴⁷⁸ O “Progetto 80” propunha a renovação da sociedade italiana, a partir da reflexão e da programação, promovido em 1968 primeiro pelo “Ufficio del programma” e depois pelo “Segretariato della programmazione” do “Ministero del Bilancio e da Programmazione economica” sob a direção de Giorgio Ruffolo. O projeto se desenvolveu durante o chamado governo de “centro esquerda”. Na experiência do governo de centro esquerda (que se desenvolveu de 1964 a 1973) o “Ministero del Bilancio e da Programmazione economica” foi dirigido por dois socialistas: Antonio Giolitti e Giovanni Pieraccini e em torno desses se organizavam um grupo de intelectuais (economistas, sociólogos, politólogos e urbanistas) para tentar imprimir um profunda mudança na sociedade italiana, na perspectiva de um longo período: os “Anos oitenta”. (www.planningstudies.org/ricerche/progetto80/)

⁴⁷⁹ Conceitos-chave: política, economia.

⁴⁸⁰ Tesi (democraticamente, Temi per il dibattito) (p.32)

⁴⁸¹ CGIL (Confederazione Generale Italiana del Lavoro)

⁴⁸² Conceitos-chave: democracia, sindicalismo.

⁴⁸³ Conceitos-chave: reorganização, política, capitalismo.

nuova organizzazione o è un fenomeno globale, che investe l'intera ricomposizione di classe e l'intero assetto politico-istituzionale dello stato capitalistico, o non è. E può essere solo nella misura in cui riusciremo a seguire, coordinare, condurre strategicamente la lotta operaia *attraverso* tutti i suoi "effetti", *contro* tutte le risposte che essa provoca – a generalizzare il suo valore dirompente, il suo contenuto politico a tutti i livelli decisivi per la "soluzione" dello scontro. Questa "soluzione" significa per la classe, all'interno delle prossime scadenze, concludere il suo processo di ricomposizione in atto dal '60 almeno: il coagulo delle forze e la realizzazione degli strumenti per la nuova organizzazione.⁴⁸⁴ (p.77)

CACCIARI, Massimo. Introduzione ai saggi estetici di Georg Simmel. In: SIMMEL, Georg. Saggi di estetica. Trad. de Massimo Cacciari e Lucio Perucchi. Padova: Liviana, 1970, p.VII-XLVII.⁴⁸⁵

I. Kultur simmeliana

L'interpretazione "relativistica" di Simmel è, come vedremo, del tutto fuorviante. La dissoluzione del positivismo da parte della "storia" diltheyana⁴⁸⁶, era in Germania già fatto compiuto quando Simmel pubblica le sue prime opere fondamentali. (Nota de rodapé: Per le opere di Simmel, rimandiamo sempre alla *Nota bibliografica*. Gli aspetti generali dello storicismo diltheyano risultano chiari dall'antologia *Critica della ragione storica*, Torino, 1954) La "relativizzazione" della dogmatica positivista non aveva più ragione di essere: il passaggio dalla concezione statico-meccanica del processo temporale e delle forme di concettualizzazione alla loro definizione dinamica, come momenti e organi di una *prassi* soggettiva – questa scoperta del sistema come sistema dinamico, formato da *forze*, non già da categorie – inizia intorno al 1870, e ai primi del secolo è ormai tutto "scontato". Il problema, ora, è altro: "com-prendere" quelle forze, *ridurle* ad un denominatore unitario, *riprendere* le tendenze relativistiche, appunto, che dalla nuova concezione del mondo naturalmente sprigionano. La dissoluzione del sistema classico nella dinamica delle forze richiede nuove forme, un nuovo apparato trascendentale, una nuova "storia", anche, e, cioè, la scoperta di un "diverso passato": non per nulla, in questa fase, la problematica metodologica si accompagna all'indagine storica, all'interpretazione dei *fatti* storici. Per ridiventare sistema, la dinamica della vita deve mostrare e le *sue* forme trascendentali originali, e la *sua* "tradizione", le sue origini, il suo sviluppo nel tempo.⁴⁸⁷ (p.IX)

Il problema di Kant ritorna, qui, *dopo* Hegel. È un colossale sforzo metodologico che viene compiuto in quegli anni, e di cui Simmel è interprete. Kant ha posto la questione della forma *nel* suo "schema" con il tempo della vita, dalla tematica dell'immaginazione nella prima Critica a quella del giudizio nella terza, al tema dell'Übergang nell'Opus postumum. Ma è la forma che qui si schematizza, il trascendentale che deve effettuarsi. Non la vita, non l'effettualità *come* schema, *in quanto* forma. La ricerca sociologica tra la fine dell'800 e gli inizi del secolo, è ricerca di questo "come" e di questo "in quanto". Perciò, essa apre a tutte le istanze della filosofia tedesca (almeno) contemporanea e ne accompagna i risultati. Ma mediazione essenziale di tutto questo processo è ancora Hegel. La forma *della* effettualità non è relativistica, essa è *dialettica*. La relazione è un concetto dialettico. La relazione come forma in base alla quale, per così dire, la realtà si effettua, diviene vita concreta, non può "sospendere" il problema della *contraddizione* (come il relativismo, che, assolutizzandolo appunto, finisce con il liquidarlo), ma deve affrontarlo e risolverlo, deve muovere proprio da esso *per* la sintesi.⁴⁸⁸ (p.X-XI)

La ragione funziona come strumento primo di possesso e dominio. Proprio in quanto strumento primo della analisi dinamica, opposta a quella positivistico-statica, il concetto di relazione ha necessariamente in sé il momento della contraddizione, il posi della differenza – poiché soltanto da ciò ha inizio il processo, il divenire. Come in Hegel, il divenire sprigiona "paradossalmente" dalla contraddizione più estrema. È esattamente in questo senso che Simmel definisce la relazione: il

⁴⁸⁴ Conceitos-chave: luta operária, década de 60.

⁴⁸⁵ Massimo Cacciari, além de fazer a apresentação de *Ensaio de estética* (compõem o livro: "Ponte e porta", "Diário postumo", "Il cristianesimo e l'arte", "Stile germanico e stile classico-romano", "L'attore e l'effettualità", "L'art pour l'art", "Normatività dell'opera d'arte", "Sul problema del naturalismo", "Frammenti sul naturalismo") de Georg Simmel, participa da tradução e da organização do livro. Observa-se neste texto que as preocupações de Cacciari voltadas para a estética não abandonam a política enquanto forma de organização da cultura.

⁴⁸⁶ Wilhelm Dilthey (1833-1911). "Filósofo historicista alemão, nascido em Biebrich-Mosbach (Wiesbaden-Biebrich). Estudou na Universidade de Berlim. Tese de habilitação na Faculdade de Filosofia de Berlim, em 1864. Professor em 1867 na Universidade de Bale (Basileia), Suíça; na de Kiel em 1868. Em 1882, catedrático da Universidade de Berlim, até ao final de sua vida. Desacreditou da metafísica, com as alegações peculiares ao positivismo e ao kantismo. Reteve-se contudo na importância do espírito, criando o *historicismo*, com base em uma gnosiologia vitalista e relativista. Não conhecemos tão só com a inteligência, ainda que esta seja parte do processo cognoscitivo. Não tendo embora a inteligência recursos para a metafísica, por razões que viessem do positivismo e do kantismo, ela contudo dispõe de recursos, que importa explorar; e porque positivistas e kantianos não o fizessem, Dilthey criticou ao procedimento de um e de outro, pela omissão." (www.cfh.ufsc.br/~simpozio/novo/2216y744)

⁴⁸⁷ Conceitos-chave: historicismo, cultura.

⁴⁸⁸ Conceitos-chave: forma, dialética, vida concreta.

processo “associativo” non significa negazione della differenza, ma l’opposto: la differenza costituisce già rapporto, già relazione. (Nota de rodapé: Si tratta del celebre capitolo sulla “Lotta” nella *Soziologie*) La relazione più interessante, il rapporto decisivo, è quello che avviene nel momento della “lotta”. La positività della lotta che la sociologia simmeliana sottolinea, indica una consapevolezza radicale dei termini del problema formale *dopo* Kant: non basta un a priori statico per il dominio del reale – ma neppure basta il semplice concerto di relazione. Ocorre, invece, affermare che la relazione è la relazione tra elementi contraddittori, tra momenti *in lotta*. Allora la sintesi sarà veramente sintesi, in tutta la sua *drammaticità*. Allora l’analisi sarà veramente dinamica. È proprio dal contrasto che la vita trae la sua vitalità; è soltanto dal porsi di interessi e tendenze contrastanti che la sintesi può non essere un fatto formale, ma una interazione vissuta, reale, effettuale. Questi temi dominano la *Soziologie* simmeliana.⁴⁸⁹ (p.XII)

IL Denaro, in Simmel, è il grande simbolo di questo movimento: esso *incarna* questa forma di relazione *dinamica*, che si costituisce tra *forze*, all’interno di rapporti di interesse e di lotta. Il Denaro, come si afferma in un aforisma del *Diario Postumo*, è pura relazione, astratta da qualsiasi contenuto soggettivo; ma, proprio per questo, è anche pura forza. È la forma di unificazione più universale – esprime la dinamica “produttiva” che spezza qualsiasi configurazione sociale statica, qualsiasi ideologia di gruppo definito astrattamente, ma appunto nella misura in cui è “armonia” di voci assolutamente discordanti – nella misura in cui esprime i momenti di massima “lotta” e divisione. Insomma, le forme di relazione che occorre cercare sono ormai tutte di carattere storico-dialettico, sono ormai tutte *nella* contraddizione, nel flusso problematico dell’Erlebnis. Le varie “pratiche” in cui si effettua questo Erlebnis, apparterranno tutte a questa “relazione problematica”, saranno tutte, inscindibilmente, differenza-sintesi, atonomia-eteronomia [...] ⁴⁹⁰

Dunque: riduzione della forma alla vita, della vita all’Erlebnis, della relazione statico-formale alla relazione dinamico-dialettica. Questo è l’impianto metodologico originale del concetto del *tempo* come si effettua in quelli di Kultur e di Bildung⁴⁹¹. (p.XII-XIII)

La Bildung non dipende, dunque, da alcuna ipostasi teleologica, non è “progresso”, ma il tempo stesso colto nella vita che in esso si esprime, nelle “creazioni” che in esso avvengono, nella *prassi* che lo riempie – nella sua Kultur, insomma. Il tempo ancora “vuoto”, forma pura kantiana, si effettua così non in categorie astratte, ma nel processo della Bildung, la cui autocoscienza è appunto Kultur. Se la Kultur è il piano di relazioni prima descritte, così come esse si danno, la Kultur è comprensione e analisi di queste relazioni: essa è, dunque, la tipica “filosofia” dei contenuti del tempo. (Nota de rodapé: La critica della Zivilisation è cardine dell’Historicismus, fino alla sistematica storica meinelkeana, *Le origini dello storicismo*, trad. It., Firenze 1954. Questa critica sarà ripresa originalmente nella Teleologie husserliana: cfr. Soprattutto, Paci, *Tempo e verità nella fenomenologia di Husserl*, Bari, 1961) (p.XIII)⁴⁹²

L’Erlebnis esprime la vita, infatti, già compresa nella forma del tempo, già autocosciente della sua temporalità “aperta” – l’Erlebnis, cioè, *esprime* il problema, ne conosce già gli elementi e la struttura. Il concetto simmeliano di relazione si concretizza, così, in schemi temporali e forme di mediazione storiche, il cui senso è la dissoluzione dell’a priori categoriale, *non* in nome di una romantica e individuale “libertà”, né di un’anarchia di contraddizioni irrisolvibili, relativisticamente o negativamente connota, ma di un nuovo processo di razionalizzazione dinamico, di una nuova sintesi *interna* al divenire, dialettica. In questo, Simmel è davvero Übergangsphilosoph, come ebbe a definirlo Lukács in suo saggio fondamentale (Nota de rodapé: Lukács, *Georg Simmel*, “Pester Lloyd” 2-X-1918, ora in Aa Vv., *Buch des Dankes*, cfr. Bibliografia, pp. 171-176.), tra l’impressionismo della vita disciolta nel flusso indefferenziato del tempo, e il “nuovo classico” del sistema trascendentale costruito sulla base dell’Erlebnis, sulla base del tempo vissuto, sulla base della fenomenologia delle concrete strutture ed espressioni della vita. Simmel è esattamente tra Bergson e Husserl. Nella durata bergsoniana il “pensiero” affonda inesorabilmente. Il punto di vita husserliano non è affatto la sottrazione del tempo alla considerazione scientifica. All’opposto, la “coscienza intima del tempo” deve valere per lui come origine di ogni costituzione scientifica o ideale del tempo, come disvelamento della necessaria origine soggettiva di ogni “forma”.⁴⁹³ (p.XIV-XV)

Vita e pensiero, e il Valore della loro posizione relazionale, sono nel fatto artistico, in tal modo, e in tale senso, elementi inscindibili. Se è vero che ogni regione dell’esperienza mantiene in Simmel la propria autosufficienza, è indubbio che l’arte esprima il massimo di forza sintetica, e l’estetica che ne esprime le leggi funzionali, il campo privilegiato cui costantemente tende l’analisi simmeliana. L’estetica si

⁴⁸⁹ Conceitos-chave: relação, sociologia.

⁴⁹⁰ Conceitos-chave: Dinheiro, relação, Erlebnis [experiência]. Em relação ao dinheiro, “em 1900, tido como o Século do Dinheiro, Simmel publicou o seu *Philosophie des Geldes*, a Filosofia do Dinheiro.

⁴⁹¹ Conceitos-chave: tempo, kultur [cultura], Bildung [relação].

⁴⁹² Conceitos-chave: tempo, kultur [cultura], Bildung [relação].

⁴⁹³ Autores e Conceitos-chave: Erlebnis [experiência], tempo, Bildung [relação], Simmel, Bergson, Adorno, Husserl.

costituisce su questo terreno di polivalenza, rimandi ed echi inesauribili che corrisponde della “sinteticità” propria del *fatto* della vita che analizza: il campo della creazione artistica.⁴⁹⁴ (p. XIX)

Il “tono” romantico di quest’analisi non va in nessun modo confuso con i suoi contenuti o, almeno, le sue effettive indicazioni. C’è, sì, la grande nostalgia romantica, o, meglio, tardo-romantica, dell’arte come superamento della “divisione del lavoro”, come liberazione, come “forma insulare”. Ma questa posizione “precipita”, di fatto, davanti al fatto dell’arte come prodotto tipico dell’Erlebnis, cioè dell’esperienza razionalizzata nel tempo, dell’esperienza assolutamente mondana e inter-soggettiva, che denuncia come illusoria qualsiasi “autonomia assoluta”, e costruisce la sua specifica “ragione” come sistema di interdipendenze, il norme funzionali, di Valori, appunto, nel senso “economico”, che prima abbiamo dato al termine. (Nota de rodapé: L’Erlebnis come razionalizzazione dello choc immediato, come forma specifica della razionalizzazione della vita contemporanea, è analizzato da Benjamin in *Baudelaire e Parigi*, ora in *Angelus Novus*, Torino 1962)⁴⁹⁵ (p.XIX)

II. Simmel e Banfi⁴⁹⁶

Il rapporto tra Simmel e Banfi e la cultura italiana si riassume quasi interamente nel nome di Banfi. Se vale ancora la pena analizzarlo, è perché esso riveste un carattere tipico. I suoi limiti possono valere come esempi del modo in cui il dibattito filosofico europeo è penetrato nell’ambiente italiano – secondo quali schemi e quali prospettive⁴⁹⁷. (p.XXII)

La ricostruzione banfiana dell’ambiente filosofico tedesco che egli ebbe modo di conoscere, si attiene a questi presupposti critici e metodologici. Se il “valore” che questo ambiente esprime è determinato dalla ricerca di un nuovo razionalismo, di una nuova sintesi trascendentale, tutto ciò che in esso, e all’interno dei medesimi autori, si “attiene” alla crisi, al negativo, andrà rifiutato come irrazionalismo, per quanto tragico o disperato possa apparire. Ciò che conta, sono i nuovi Valori che, fuori dalla crisi, appaiono: la nuova etica, superante il formalismo kantiano; la nuova estetica descrivente le norme immanenti al fatto dell’opera, all’interno della Bewertung come Exemplum della sinteticità originaria, della radice comune di ogni esperienza.⁴⁹⁸ (p.XXV)

Simmel (e per Simmel intendiamo ormai, come è necessario, tutto ciò che intorno alla esperienza è criticamente analizzabile del formarsi della cultura contemporanea) non ha perciò “pesato” in Italia, attraverso l’interpretazione banfiana, quanto si potrebbe credere. Ciò non contesa in nulla il merito storico della intuizione critica banfiana, il coraggio anche della sua iniziativa. Si intende soltanto dire che qui “il grosso” è ancora da fare – e non nei riguardi di Simmel, come tale, beninteso, bensì di tutti il contesto culturale che lo comprendeva, nelle sue origini, nei suoi rapporti, nei problemi che coglie e che direttamente intenziona. Questa analisi, condotta al di fuori di qualsiasi “tradizione”, è tanto più urgente, nella misura, appunto, in cui la semplice “scoperta” di un autore, per quanto fuori dei canali di comunicazione dell’Accademia, non può (e non deve) più accontentare nessuno. Per un simile impegno, Simmel può ancora fornire un valido banco di prova.⁴⁹⁹ (p.XXIX)

III – Sulla presente raccolta

La presente ci pare la prima raccolta di scritti estetici di Simmel. La traduzione del *Diario postumo* vuole, invece, servire da inquadramento generale; *Ponte e Porta* viene presentato per motivi che chiariremo in seguito. (p.XXX)

Il concetto di Stile è la fondazione analitica del principio della autonomia del fatto artistico. Questa autonomia è, infatti, determinabile soltanto nella misura in cui si dia una “qualità” dell’opera, immanente alla sua configurazione – una “qualità” che non debba spiegarsi con altro o rimandare ad altro. Anche se Simmel è ancora lontano dalla riduzione radicale dello Stile a segno, del significato alla struttura formale pura dell’opera, al Gemachte in quanto tale, è certo che la sua impostazione, almeno in questo ed altri fondamentali lavori, tende verso questi esiti.⁵⁰⁰ (p.XXX-XXI)

Intorno ad un tale “significato eterno” è possibile “girare” soltanto: in nessun modo sarà possibile determinare ed esprimere il centro. L’essenziale si perde di fatto, allora, nella molteplicità dei segni “senza Dio” che lo ricercano. Ripetiamolo: la grandiosità, l’erotismo dell’aforisma nietzscheano sta nell’aver rifiutato questa “nostalgia della casa”; ma anche il costante scindersi dell’unità in analisi, la costante ineffettualità dell’analisi nei confronti della determinazione assoluta del valore, è ormai “pensiero disincantato”. Questa duplicità di fondo che costituisce alla fine la reale originalità e

⁴⁹⁴ Conceitos-chave: Vida, pensamento, criação artística, experiência.

⁴⁹⁵ Autores e Conceitos-chave: erlebnis [experiência], criação artística, Simmel, Benjamin, Baudelaire.

⁴⁹⁶ Antonio Banfi nasceu em 1886, em Vimercate (Milão), estudou em Milão sob a orientação do filósofo kantiano Piero Martinetti, em 1910-11, logo em seguida, frequentou na Alemanha os seminários de Simmel e Husserl.

⁴⁹⁷ Autores e Conceitos-chave: filosofia alemã, cultura italiana, Simmel, Banfi.

⁴⁹⁸ Autores e Conceitos-chave: Banfi, filosofia alemã.

⁴⁹⁹ Autores e Conceitos-chave: cultura italiana, interpretação, Simmel.

⁵⁰⁰ Conceitos-chave: Estilo.

importanza di Simmel, trova la sua immagine *artisticamente* più riuscita nel saggio iniziale della nostra raccolta: *Ponte e Porta*. Si tratta di una fenomenologia delle possibilità di sintesi, dove il momento della scissione non però mai superato e viene tenuto fermo come insuperabile. Si tratta della fenomenologia dell'osmosi continua, in Simmel, tra consapevolezza tragica e consolazione, fermezza critica e speranza e nostalgia. Questa fenomenologia è il *saggio*, in quanto nuova forma di pensiero. L'intuizione di questa forma pone, di per sé, la ricerca simmeliana al punto più alto e maturo della sua coscienza problematica. La forma del saggio *blocca* al frammento di analisi, alla vita come *assenza* di Forma, malgrado ogni espressione di *Dovere*, malgrado ogni imperativo. Qui finalmente i "contenuti" sono pietà annullati dal loro stesso "segno".⁵⁰¹ (p.XXV-XXVI)

IV- Il problema dell'estetica

Eppure, in Simmel, il saggio continua a dover essere ricerca, attraverso ogni "minimum", del *significato*, nostalgia per il significato. Il saggio vuole ridurre l'essere a significato, a prodotto del pensiero. Esso vuole quindi di nuovo costringere le cose nel linguaggio, ristabilire il dominio del linguaggio. Questa [sic] discorso, che si oppone radicalmente all'aforisma nietzscheano, trova, in Simmel, nel fatto artistico, il suo grande simbolo, meglio: la sua Cifra. L'arte è vera fine del saggio. Non il sistema, che Simmel già esclude, ma la rappresentazione artistica appare l'organon per la risoluzione della problematica che il saggio ha raccolto e organizzato solo "nel tempo". L'arte è effettivamente il Ponte, non la sua mera visione, che unisce legge e individualità, tutto e parte, forma e vita – e in quanto Ponte autentico, non categoria, non idea astratta, ma configurazione sensibile e durata proprio nella sua sensibilità, nel suo apparire.⁵⁰² (p.XXXVII)

CACCIARI, Massimo. Note sulla dialettica del negativo nell'epoca della metropoli (saggio su Georg Simmel). *Angelus Novus*: quaderni quadrimestrali di critica, Padova: Marsilio Editori, n.21, dicembre 1971, p.1-54.

1. Metropolis

Dal problema della Metropoli, come problema del rapporto tra l'*esistenza* moderna e le sue *forme*, si svolge tutta la filosofia di Simmel. Comprenderla, riuscire a centrarne il significato storico, non limitarsi a un suo commento "impressionistico", significa partire da qui: e precisamente da quel formidabile saggio, che riprende, sintetizzandole, le tesi fondamentali della *Filosofia del denaro*, che è *Die Grossstädte und das Geistesleben*. (Nota de rodapé: G. Simmel *Die Grossstädte und das Geistesleben*, in *Brücke und Tür*, Stuttgart 1957 (esistono due trad. It. Di questo saggio, in AA. VV., *Immagini dell'uomo*, Milano 1963; e in AA. VV., *Città e analisi sociologica*, Padova 1968). Tra questo lavoro del 1903 e i frammenti di Benjamin su Baudelaire e Parigi (Nota de rodapé: W. Benjamin, *Baudelaire e Parigi*, in *Angelus Novus*, Torino 1962), posteriori di trent'anni, c'è tutta l' "avanguardia" e tutta la "crisi". Perché i limiti di questo periodo possono essere dati da due discorsi storico-filosofici complessivi sulla Metropoli? Che cosa *significa* la Metropoli?

La Metropoli è la forma generale che assume il processo di razionalizzazione dei rapporti sociali. È la fase, o il *problema*, della razionalizzazione dei rapporti *sociali* complessivi, che segue a quello della razionalizzazione semplice dei rapporti *produttivi*. Per Simmel: è un momento ulteriore dell' "esistenza" moderna – per Benjamin: un momento ulteriore del dominio del capitale, in quanto struttura della società. In ogni caso, la forma del processo è quella della *Vergeistigung*, ripresa nel suo significato puramente immanente da Dilthey, come processo di astrazione dal "personale" e rifondazione sulla Soggettività, in quanto calcolo, ragione, inter-esse. In questo senso, il *Geistesleben* può già essere inteso come la vita propria della Metropoli.⁵⁰³ (p.1)

L'ordine razionale che il *Nervenleben*⁵⁰⁴ assume vale anche sul terreno politico. Nelle condizioni della Metropoli, lo stesso processo rivoluzionario è tutto *intellettuale*: "passai tutto il pomeriggio a passeggiare per Parigi: due cose mi colpirono soprattutto: il carattere unicamente ed esclusivamente popolare della rivoluzione [...] la onnipotenza del popolo [...] La seconda fu la scarsità di passioni astiose, anzi a dire il vero di qualsiasi passione astiosa." (Nota de rodapé: A. TOCQUEVILLE, *Souvenirs*, Paris 1850.) La "chiarezza geometrica" con cui finalmente si pone l'interesse di classe, manda a fondo ogni sintesi teleologica, sentimentale-etica, tra individuo e fine, e può abitare soltanto la Metropoli.⁵⁰⁵ (p.3)

L'analisi di Simmel è fondamentale proprio nella misura in cui conduce la descrizione sociologica della Metropoli fino all'individuazione della sua *ideologia* specifica. La critica del "tipo" *blasé* non è più

⁵⁰¹ Conceitos-chave: estética, *Ponte e porta*, ensaio, Simmel.

⁵⁰² Conceitos-chave: ensaio, aforisma.

⁵⁰³ Autores e Conceitos-chave: metrópole, dinheiro, Simmel, Benjamin, Baudelaire, Dilthey.

⁵⁰⁴ *Nervenleben* - vida racional. *Nerven* - nervos; *leben*, vida, viver.

⁵⁰⁵ Autores e Conceitos-chave: vida, Tocqueville.

soltanto la descrizione di un'articolazione della vita metropolitana, ma il simbolo della sua *cultura*, del suo autoriflettersi.⁵⁰⁶ (p.6)

L'esemplificazione della ideologia della Metropoli condotta sul tipo *blasé*, sta per condurlo alla individuazione, seppure indiretta, dell'elemento indissolubile tra pensiero negativo e processo di socializzazione capitalistica, in una determinata fase storica. (p.6-7)

L'allargarsi dell'orizzonte della Metropoli, che è l'allargarsi del mercato capitalista, fa della Metropoli "la sede della libertà", intesa proprio nel senso di uno "straripare" dell'individualità, di un suo accrescersi e arricchirsi materiali. (p.7)

L'ideologia della Metropoli che Simmel propone è quindi ancora un'ideologia della sintesi. La sua forma definisce il riuscire dell'individualità estrema nella totalità del sociale, e, insieme, l'interiorizzazione costante di questa totalità. Attraverso il "bisogno di personalità" che la specializzazione fa sorgere, i "valori umani" ritornano al soggetto, ma nella misura in cui tale soggetto è proprio quello della divisione sociale del lavoro e dell'uguaglianza.⁵⁰⁷ (p.8)

Non si potrebbe dare distanza maggiore dalla *Entwertung* del negativo – ma è proprio questo carattere tragico, *wertfrei*, del negativo che, come abbiamo visto, esprime più da vicino la forma e la funzione della Metropoli.⁵⁰⁸ (p.9)

[...] l'impossibilità storica per la *Vergeistigung* capitalistica di esprimersi tutta, fino in fondo e in prima persona, ci ha spiegato la funzione della sintesi simmeliana. Si tratta di un equilibrio instabile, tra termini che tendono a elidersi, e che già il pensiero negativo aveva posto in aperta (impolitica!)⁵⁰⁹ contraddizione. Tra Simmel e Benjamin c'è appunto il rompersi di questo equilibrio; c'è con Weber la realizzazione di quella "transcrescenza", di quell'*Übergang*, l'affermarsi di una teoria borghese-capitalista *sul* (in tutti i sensi) negativo, da una parte – e il completo astrarsi da quella teoria della contraddizione autentica, di classe, e in termini sostanzialmente nuovi, organizzativi, dall'altra.⁵¹⁰ (p.11)

Baudelaire esprime, nel discorso di Benjamin, questa interiorizzazione per negativo dei rapporti dominanti nella Metropoli. Il rapporto tra choc ed *Erlebnis*, sul quale Benjamin fonda la propria analisi, discende direttamente da quello simmeliano tra *Nervenleben* e *Verstand*. La minaccia del trauma implicita nello choc, viene controllata e "parata" dalla coscienza. Lo choc sentito, registrato, memorizzato, al limite, assume il carattere dell'esperienza vissuta, dell'*Erlebnis* (Nota de rodapé: W. Benjamin, *Baudelaire e Parigi*, in *Angelus Novus*, Torino 1962, p.91-97) Si tratta di un processo di organizzazione degli stimoli, di sublimazione degli choc, direttamente integrato in quello più generale della *Vergeistigung*, di cui parlava lo stesso Simmel. Ma, a differenza che in Simmel, Benjamin coglie in atto nel costituirsi stesso dell'ideologia contemporanea. Se Freud vede nella capacità dell'organismo di proteggersi contro gli stimoli, uno dei fondamenti stessi del suo discorso di "civilizzazione" (Nota de rodapé: Qui Benjamin cita *Al di là del principio del piacere* (1921) di Freud – è, però, indubbio che mentre Freud tende a unificare nel concetto di trauma choc ed *Erlebnis*, Benjamin li tratta ancora distinti o instaura tra i due un rapporto di superamento.) – è tutta l'esperienza della lirica contemporanea che può essere analizzata come ricezione dello choc.⁵¹¹ (p.13)

Il "piano" del *Verstand*⁵¹², si ritrova compiutamente nella "composizione" poetica – e come dentro al primo "esisteva" la molteplicità degli stimoli, il pericolo del trauma, così dentro quest'ultima "esiste" lo choc, lo "spavento" maturato in angoscia. Ma questo significa il crollo di qualsiasi possibile cultura "autonoma" rispetto ai meccanismi della Metropoli, la fine di qualsiasi utopia "weimariana" – e non semplicemente un ampliamento dell'indagine, rispetto a quella simmeliana. (p.14)

Non è il pensiero che parla *sullo* choc a dominare l'*Erlebnis* – ma lo choc che finalmente parla, rivela la sua struttura, diviene soggetto, *come soggetto*.⁵¹³ (p.14)

Già abbiamo visto, parlando di Simmel, l'inscindibile, reciproca funzionalità tra *Nervenleben* e *Verstand* – come il *Verstand* potesse essere interpretato in quanto *statuto legale* di quel certo *Nervenleben* dominante nella Metropoli. Ora, il rapporto tra choc ed *Erlebnis*, così chiarito da e anche

⁵⁰⁶ Autores e Conceitos-chave: se, Simmel.

⁵⁰⁷ Conceitos-chave: síntese, metrópole, capital, sujeito.

⁵⁰⁸ Conceitos-chave: *Entwertung*, negativo, trágico.

⁵⁰⁹ Em que sentido está sendo utilizado a categoria do impolítico?

⁵¹⁰ Autores e Conceitos-chave: impolítico, Simmel, Benjamin, Weber

⁵¹¹ Autores e Conceitos-chave: *Nervenleben*, *Verstand*, *Erlebnis* (experiência), choc (choque), trauma, Simmel, Benjamin, Baudelaire, Freud.

⁵¹² *Verstand*. Intelecto, juízo, razão, senso.

⁵¹³ Conceitos-chave: choc, sujeito.

oltre Benjamin, è del tutto coerente con quel fondamentale fenomeno del rivelarsi della razionalità (come funzionalità) del *Nervenleben*. Né potrebbe essere altrimenti, nella misura in cui l'immagine dello choc si determina nel contatto con la *folla* della Metropoli (Nota de rodapé: W. Benjamin, *op cit*, p.97)⁵¹⁴ (p.14-15)

C'è tragedia lì dove lo choc si è fatto *Erlebnis* – o, meglio, lì dove l'*Erlebnis* stesso ha rivelato le sue leggi costitutive di fondo, il suo sempre-uguale, e ad esso si attiene con “eroica fermezza”. (p.15)

Ma la “perdita d'aura” dello choc, significa che la rappresentazione della Metropoli ne rivela ormai lo statuto storico sociale specifico, i conflitti che la determinano, la cultura che la riflette e mistifica. Il negativo si attiene alla Metropoli, poiché ne ha scoperto la negatività. Ma questa negatività, demitizzata, disincantata, tutta precipitata in *Erlebnis* e *Verstand*, ci pone ormai di fronte all'immagine della Metropoli come luogo-simbolo delle contraddizioni e delle funzioni della moderna società capitalistica.⁵¹⁵(p.16)

La folla, anzitutto. Simmel, di fronte ad essa, è attento alla “reazione morale” che essa *deve suscitare*. Perciò la sua esperienza viene alla fine sublimata: la folla diventa un insieme di soggetti, appare come esigenza di libertà e autonomia individuale. Nessuna “sublimazione” in Baudelaire. Come Benjamin fa intendere l'esperienza della folla è sempre l'esperienza di una catastrofe. (Nota de rodapé: *Ivi*, p.101) [...] La folla di Simmel somiglia assai più alla passante di George, che anche Benjamin cita, alla donna *non* “trasportata dalla folla” (Nota de rodapé: *Ivi*, p.101 nota) – cioè, alla folla ideologizzata, ricondotta alla *civitas hominis*. (p.16)

La folla⁵¹⁶, come Metropoli che ne è la struttura, riconducono così al momento della produzione, al lavoro, e qui si riflettono come sul proprio fondamento. Questo risultato del procedimento interpretativo di Benjamin rovescia radicalmente la prospettiva simmeliana e sociologia tradizionale: invece che riportare la fabbrica ai “tipi” del sociale e alle “leggi” della circolazione, qui è la società che mette a nudo la propria “origine”. L'immagine dello choc rivela il proprio statuto di classe. (p.17)

2. Pensiero negativo e rappresentazione artistica

L'analisi benjaminiana diventa storicamente comprensibile, soltanto vedendo *come* tra quello di Simmel e i saggi su Baudelaire e Parigi crolla quella sintesi tra *Vergeistigung* e individualità etica tentata da Simmel stesso. Che cosa significa affermare che il punto di vista simmeliano è ancora quello della *Kultur*? Ciò significa che il suo pensiero è tutto determinato dalla definizione dei modi e delle forme attraverso le quali il “pensiero” può dominare l' “essere”.⁵¹⁷ (p.18)

L' “assurdo” si installa nell'intelligenza: questo è appunto ciò che di Poe Baudelaire comprende e fa più profondamente suo (Nota de rodapé 30: C. Baudelaire, *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, in *Curiosités esthétiques. L'art romantique*, Paris, 1962, p.616). E non nel senso che è la follia stessa a parlare. La follia non è l'oggetto di pensiero, di un Ego che ne parla; ma è soggetto essa stessa: così il delitto, la contraddizione, la *eccezione*, in generale. Per questo, tutto Poe è simbolo poderoso di razionalizzazione. Questo processo non appare più come qualcosa che viene imposto dall'esterno, ma è voce e linguaggio di tutti gli elementi. Esso non è più, si potrebbe dire, un dominio oggettivo, ma una struttura intersoggettiva – e per questo tanto più *effettuale*. Forse solo un'opera, in tutto il romanzo e il racconto dell'Ottocento è avvicinabile a questo “simbolo” di Poe, ed è il *Bartleby* di Melville (Nota 31: M. Bense pone in relazione questo racconto di Melville alla “forma epica” kafkiana, in saggio fondamentale, *Metaphysische Beobachtungen an Bartleby un K.*, in *Aesthetica*, Baden-Baden 1965.) posteriore di dieci anni a *I delitti della via Morgue*; ma qui il segno non viene svelato, gli indizi si confondono e non danno alcun risultato. L'alienazione tra linguaggio e cosa è sul punto di diventare interna al linguaggio stesso: i segni si chiudono nella medesima “reticenza” del personaggio: vogliamo “fare al meno” di essere compresi, di diventare razionali, di svolgere la nostra “soggettività”.⁵¹⁸ (p.23-24)

Si chiaro: il *Bartleby* di Melville, come i racconti di Poe, come la *Passante* di Baudelaire, come la condanna al gioco dei segni in Mallarmé, non ammettono né terapia né guarigione. Il segno non si “redime”, non viene ad assumere miticamente un significato, a rivelare un fine, un dovere. Decifrarlo è sprofondare in esso, senza altre vie d'uscita; sprofondare nello *statuto di segno* che domina “pori”, la Metropoli. Il negativo vale, appunto, nella misura in cui *nega* l'esistenza di alternative a questo processo, nella misura in cui lo teorizza senza consolazioni.⁵¹⁹ (p.24)

In una lettera a Gerhard Scholem del 12 giugno 1938 (Nota de rodapé 33: W. Benjamin, *Briefe*, Frankfurt 1966, II, p 756-764.) Benjamin dà forse il primo contributo per l'interpretazione del negativo in questa chiave. Il tema della lettera è Kafka, di cui Benjamin distrugge con poche pagine assolutamente definitive la interpretazione di Brod. Benjamin ritrova anche in Kafka l'esperienza delle

⁵¹⁴ Conceitos-chave: *Nervenleben*, *Verstand*.

⁵¹⁵ Conceitos-chave: perda da aura.

⁵¹⁶ *Folla* para Cacciari e *multitudine* para Virno [*Grammatica della multitude*: Per uma análise das formas de vida contemporâneas. Catanzaro: Rubbettino, 2001.]. Formas de ler as formas de vida contemporânea. O primeiro a década de 70, o segundo a da virada do século 20.

⁵¹⁷ Autores e Conceitos-chave: pensamento negativo, *kultur* (cultura), Benjamin, Simmel.

⁵¹⁸ Autores e Conceitos-chave: absurdo, estética, Melville, Poe, Baudelaire, Kafka, M. Bense.

⁵¹⁹ Autores e Conceitos-chave: negativo, Baudelaire, Melville, Poe, Mallarmé. O negativo seria a condição da metrópole, que Bartleby, a passante, os contos de Poe e os jogos de Mallarmé são exemplos.

metropoli moderne; ma l'intuizione critica di gran lunga più importante è il rapporto che si instaura tra quest'esperienza e il *discorso della fisica contemporanea*.⁵²⁰ (p.25)

3. *Saggio e tragedia*.

Ristabilita infatti la Forma, come Forma-Vita insieme, non più come strumento puro del *cogito* cartesiano, abbiamo il modo di porre dei fini, dei valori da conquistare, abbiamo ancora il modo di svolgere la nostra esistenza sulla base della superiorità del nostro essere-soggetti. Lì dove Goethe pone problemi, pone *angoscia*: dove è la sintesi tra vita e forma, tra esistenza e legge, tra ricerca e soluzione? – questa interpretazione afferma la soluzione della contraddizione; dove Goethe pone la crisi delle sintesi passate (da quella illuminista a quella kantiana, a quella stessa del primo romanticismo), questa interpretazione afferma la nuova risposta.⁵²¹ (p.33)

Non è possibile, senza contraddizioni, seguire il negativo *soltanto per un tratto*, e usarlo poi per rifondare la forma trascendentale della soggettività. Questa forma può esercitarsi soltanto lì dove questa vita è già ridotta ai suoi elementi categoriali e culturali. Vogliamo dire che la disperazione dell'ultimo Simmel, del *Conflitto*, è già implicita nel modo in cui egli tratta la contraddizione di forma e vita, e in cui, di conseguenza, si relaziona alla filosofia tedesca che gli è contemporanea. (p.35)

L'impressionismo protesta contro quelle forme che vogliono irrigidire il flusso della vita, nella sua ricchezza, che impietriscono l'appercezione della vita, che la "riducono" semplicemente. L'impressionismo rompe la forma statica, *ma per* recuperare la forma come *Gestalt*, la forma nella appercezione vitale, nell'*Erlebnis*.⁵²² (p.36)

Il saggio è la forma della scomposizione dell'unità e della riunificazione degli opposti, il costante riconoscersi divisi-uniti degli elementi. Il ponte e la porta non sono che il simbolo di questa dinamica della contraddizione di forma e vita, poiché è di ciò appunto che si tratta. L'immediatezza della vita dà un luogo, due luoghi, una "selva" nel mezzo – la volontà di connessione imprime in questo vuoto, nella strada, la propria impronta. La volontà di connessione diviene Forma nella strada, trasforma in Forma la vita – non solo: fa diventare Forma il mero movimento che prima occorreva compiere per coprire la distanza.⁵²³ (p.42-43)

La forma del saggio è funzionale alla riproposta del progetto sintetico. Ma si tratta, ora, appunto, della definizione della sintesi *della* vita; non sintesi trascendentale pura, ma sintesi ricercata all'interno della dinamica degli elementi della vita. Il saggio pare rispondere a quell'angosciata domanda: si dà Forma della vita, si dà Forma nella quale la vita, nella sua visibilità sensibile, si coaguli in creazione solida, in *Dichtung* reale? Il saggio è l'ultima apparizione dell'ideologia della sintesi, l'ultimo tentativo di ribattere al negativo, alla contraddizione come negatività.⁵²⁴ (p.43)

Se il *Ponte e porta* di Simmel si conclude con l'immagine dello slanciarsi verso la libertà da parte di chi ha tracciato la propria Porta, "interiorizzando", quindi, ancora una volta, ogni contraddizione e ogni limite (e non altrimenti si concludeva il saggio sulla Metropoli, come abbiamo visto, con il rovesciamento del dominio astratto del *Verstand* in sviluppo della individualità, libertà e uguaglianza) – il quadro non cambia sostanzialmente con *Essenza e forma del saggio* (*Una lettera a Leo Popper*) di Lukács. La situazione di partenza parrebbe molto diversa. Il saggio per Lukács, si aggira intorno alla *molteplicità* delle forme, verso la vita.⁵²⁵ (p.44)

Il saggio di Simmel, il "modello" simmeliano del saggio, rimane il prototipo del saggio contemporaneo. Nulla è più mistificante del confonderlo con l'aforisma nietzscheano (Nota de rodapé 74: Sulla la differenza tra aforisma e saggio sarà ancora da vedere il lavoro di F. Comunello) L'aforisma è la battuta di una tragedia, il saggio un frammento di analisi. L'aforisma è tutto dopo il sistema, e *dentro* il crollo dell'*ordo-connexio* tra idee e cose: il saggio è la *Sehnsucht* per tale *ordo*. L'aforisma nietzscheano è la parola di chi annuncia la morte di Dio, il saggio è quella del Battista che annuncia il ritorno. Non solo: in quanto battuta tragica, l'aforisma è anche la vivente dimostrazione dell'utopicità impossibile della tragedia autentica, poiché tra battuta e battuta, aforisma e aforisma, *il Coro è assente*. L'aforisma è tragedia caduta, non "ridota", beninteso, non consolata, ma nell'impotenza di spiegarsi come tutto, di cogliere vita e destino indistricabilmente connessi, di teorizzare la *certezza* della propria disperazione: non c'è un Dio ad *autenticarla*, alla fine.⁵²⁶ (p.47-48)

4. *Appendice sulla sociologia tedesca della città tra '800 e '900*.

Il tentativo di "ridurre" il negativo della Metropoli – o di separare comunque negativo e Metropoli – affiora non a caso nell'opera simmeliana. Tönnies ne aveva fatto il centro della sua analisi sulla città in *Gemeinschaft und Gesellschaft* (1887) (Nota de rodapé: F. TÖNNIES, *Gemeinschaft und Gesellschaft*, trad. it. *Comunità e società*, Milano, 1963.) Quest'analisi è l'esatto *pendant* reazionario dell'*Entwertung*

⁵²⁰ Autores e Conceitos-chave: metrópole, física contemporânea, Benjamin, Kafka, Scholem, Brod.

⁵²¹ Autores e Conceitos-chave: vida, forma, Descartes, Goethe, Kant.

⁵²² Autores e Conceitos-chave: *Gestalt* (comportamento), *Erlebnis* (experiência), Simmel.

⁵²³ Conceitos-chave: ensaio, forma.

⁵²⁴ Conceitos-chave: ensaio, síntese.

⁵²⁵ Autores e Conceitos-chave: forma, Lukács, Simmel.

⁵²⁶ Autores e Conceitos-chave: ensaio, aforisma, tragédia, Simmel, Nietzsche.

condotta dal pensiero negativo – ed è l'antecedente storico *letterale* delle attuali critiche “radicali” della Metropoli, la loro *origine* politica e teorica. Superare la negatività della Metropoli *significa* ridurre di nuovo alla città, fare ritorno alla *kultur* propria della *Gemeinschaft*. (Nota de rodapé 76: *Ivi*, p.32) La città è concepita tutta all'interno della teoria della *Gemeinschaft*, come sistema di rapporti reali-organici di fronte a quelli ideali-meccanici della *Gemeinschaft*.⁵²⁷ (p.48-49)

Fare del capitalismo un *sistema*, cioè: *uno Stato*, significa necessariamente distruggere le “libertà cittadine”, distruggere le gilde, le *fraternitates*, la *coniuratio* della città medievale. Significa muoversi verso la realizzazione dello Stato, come *ordo* razionale assoluto – ma la città di questo nuovo *ordo* è già Metropolis.⁵²⁸

Sombart afferma [...] che la Metropoli debba essere “città di industrie”, afferma che essa deve essere *sistema* perfettamente integrato allo sviluppo industriale-capitalistico, o, come prima decevamo, servizio complessivo, *politico-sociale*, dello sviluppo.⁵²⁹ (p.52-53)

In *Il tramonto dell'occidente* (Nota 88: L'opera fondamentale di Spengler esce nel 1917, l'ed. It più recente, sempre con la trad. Di J. Evola, è uscita a Milano nel 1970.) Spengler ricopia, letteralmente, l'analisi simmeliana: dalla rottura dell'organizzazione tribale, all'affermarsi, come nuove massime potenze, del Denaro e dello Spirito (*Ivi*, p.1299) ⁵³⁰(p.53)

L'apologia tutta ideologica è già il passato remoto dello sviluppo capitalistico, dopo Weber, dopo Sombart. Esattamente quanto già Simmel intuiva. La scontata scolastica spengleriana non serve che a una fiducia postuma nelle funzioni dell'antico intellettuale, in quanto artigiano della sintesi, “superamento” delle contraddizioni e delle “brutture” dello sviluppo capitalistico. Non a caso, forse, Spengler sarà tanto letto e commentato dall'architettura e dall'urbanistica “d'avanguardia”. (p.53-54)

CACCIARI, Massimo. Sul problema dell'organizzazione. Germania 1917-1921. In: LUKACS, Georg. “Kommunismus” 1920-1921. Trad. de Massimo Cacciari e Getulio Talpo. Padova: Marsilio, 1972, p.7-67. ⁵³¹

Il dibattito sull'organizzazione i momenti del riordinamento istituzionale della Germania riflettono determinati processi di composizione di classe, che attendono ancora di essere chiariti. Nulla, forse, quanto il periodo '17-'23 della storia del movimento operaio tedesco è stato contanta perseveranza geschichtssphilosophisch descritto. La sua riduzione a scontro di idee, a opposizione di affermazioni di principio (rivoluzione-riforma, comunismo-socialdemocrazia) è ormai “tradizione”. Qualsiasi critica sul terreno teorico deve pertanto muoversi dalla individuazione del rapporto oggettivo tra struttura di classe, rapporto di produzione e proposta organizzativa. Da questo punto di vista, è possibile cogliere, *alla radice*, le ragioni della “sconfitta” del movimento operaio: dal'17 al'23 l'iniziativa capitalistica sul terreno della ristrutturazione globale del rapporto di produzione ne scavalca *tutte* le articolazioni: ciò non viene in alcun modo neppure avvertito dal movimento operaio. La ricchezza ideologica del dibattito e dello scontro politico di quel periodo è direttamente proporzionale alla sua estrema miseria teorica: incapacità di analisi di classe, di lettura delle trasformazioni dell'organizzazione del lavoro e dei rapporti di produzione. Ultimo, “grande” e definitivamente trapassato momento del discorso social-comunista *in quanto* affermazione di valore. Le sue ricorrenti ripetizioni sono la farsa che, inevitabilmente, segue la tragedia.⁵³² (p.7)

La socialdemocrazia *svolge* i presupposti dell'ideologia consiliare: lo Stato dell'Arbeit prefigurato da comunismo e Linkskommunismus *non può essere altro che* lo Stato del dominio compiuto del rapporto capitalistico di produzione, della fase matura dello sviluppo, nella quale anche il momento dell'Arbeit è riuscito a strutturarsi come “figura” sindacale e politica.⁵³³ (p.18-19)

L'analisi storica di questo processo non interessa ai fini del nostro saggio. [...]. Interessa scoprire le matrici dell'ideologia consiliare, della democrazia organizzativa. Interessa vedere le ragioni dell'egemonia capitalistica, egemonia politica e teorica, sul movimento, che si afferma tra'18e'21. Se non si affronta finalmente il problema da questo punto di vista, i miti del “tradimento

⁵²⁷ Autores e Conceitos-chave: Metrôpole, cidade, Tönnies, Simmel.

⁵²⁸ Conceitos-chave: Estado, Metrôpole.

⁵²⁹ Autores e Conceitos-chave: industrialização, Sombart.

⁵³⁰ Autores e Conceitos-chave: Dinheiro, Espírito, Spengler, Simmel.

⁵³¹ Reunião dos textos publicados por Lukács na revista *Kommunismus* (1920-1921). Cacciari traduz e apresenta o livro, que foi publicado na Itália um ano após a morte de Lukács, em 1971.

Sobre *Kommunismus*: a contracapa do livro apresenta a revista da seguinte forma: Órgão da Terza Internazionale per i paesi danubiani, *Kommunismus* é uma revista *esemplare* del tentativo di mediazione tra l'ideologia della sinistra comunista tedesca, e mitteleuropea in genere, e il leninismo sovietico.

Nei suoi due anni di vita, tra secondo e terzo Congresso dell'Internazionale, *Kommunismus* ospita numerosi contributi di Lukács che va preparando i saggi di *Storia e Coscienza di Classe* – tutti imperniati appunto sul problema di quella mediazione, di quella “auspicata sintesi”.

Lukács estudou em Berlim com Simmel e em Heidelberg com Weber.

⁵³² Autores e Conceitos-chave: política organizacional. Uso este termo para me referir aos movimentos operários.

⁵³³ Autores e Conceitos-chave: Estado, capitalismo, figura.

socialdemocratico”, dell’integrazione delle “aristocrazie” operaie, dei ritardi dell’unificazione delle “sinistre rivoluzionarie”, dureranno a lungo ancora, non solo in sede storiografica. (p.24)

[...] La peculiarità della cultura tedesca tra’800 e’900 sta propria nel recuperare l’esaltazione della libera Individualität propria della filosofia della vita, all’interno dello schema etico di derivazione kantiana. È attraverso questa mediazione che guingono in Germania anche Sorel e Bergson. Il concetto di Individualität, che costituisce il vero centro della Weltanschauung tedesca di questo periodo, sintetizza in sé l’irriducibilità dell’ “anima” al “positivo” e la formazione, insieme, *dall’* anima, della Forma etica. In tal modo, l’opposizione dell’Individualität al “positivo” non assume alcun tono “naturale”, ma diviene Norma di comportamento, imperativo razionale – *diviene Politica überhaupt*. Fin dai primi anni del’900 questo schema è già tutto tracciato. Simmel vi fonda la sua monografia su Kant. (Nota de rodapé 50: G. SIMMEL, *Kant. 16 Vorlesungen*, Lipsia, 1904)⁵³⁴ (p.36)

Al di là dell’empirismo socialdemocratico, Marx riporta al progetto trascendentale kantiano. Il mito idealista della socialdemocrazia come “tattica”, nasce qui, in questo contesto, anche si diverrà “ufficiale” soltanto all’interno della sinistra della terza internazionale. Ma nasce qui anche il marxismo come “tradizione culturale”, als Philosophie – il marxismo come norma etica, che recupera la ratio illuministico-kantiana per “realizzarla” sul piano storico: cioè, il marxismo come storicismo. ⁵³⁵(p.39)

[...] burocrazia, direzione e *sviluppo* – intorno al rapporto tra questi tre termini è possibile la riorganizzazione dello Stato capitalistico. Ma ancora non basta. *Che cosa è in effetti* quel Superuomo completamente emancipato da ogni incanto di autonomia, completamente “freddo” nel teorizzare il proprio Arbeit, perfettamente “disperato” sulla propria indipendenza rispetto al funzionario? Se il dirigente è ormai *sistema politico*, esso deve perdere qualsiasi tratto di Individualität. Il mito del dirigente come imprenditore singolo appartiene alla “industrializzazione” – è accumulazione originaria. La direzione politica è sistema – essa si sviluppa e si afferma in strutture complessive attraverso organizzazioni complessive.⁵³⁶ (p.45)

Ma *come* è possibile riportare al Parlamento i conflitti sociali dello sviluppo?

Quali organi funzionalizzare a questo scopo? In che modo garantirsi che il conflitto parlamentare esprima realmente le contraddizioni intrinseche al rapporto di produzione e allo sviluppo capitalistici? Tutto viene a dipendere dalle forme nelle quali si organizzano le diverse forze politiche, dalla struttura delle “rappresentanze” parlamentari. Si ritorna necessariamente alla Organisationsfrage: al problema del partito. Secondo lo schema weberiano, se viene a mancare l’organizzazione partitica come istanza effettiva di determinati interessi *in lotta* per la propria affermazione –se questa organizzazione è “sfasata” rispetto agli interessi che rappresenta – tutto il processo di Parlamentarisierung si rivela illusorio.⁵³⁷ (p.47)

Affermare la propria volontà di potenza nel sistema è possibile soltanto se l’organizzazione di cui si dispone ha afferrato in sé fino in fondo i processi di burocratizzazione e si colloca nel loro sviluppo. Anche l’organizzazione partitica, dunque, presenta quella dialettica burocrazia-direzione che abbiamo già analizzato. Ma questa dialettica ha una funzione sua specifica: collegamento efficace con determinati interessi, strati di classe – loro efficace *rappresentanza*.⁵³⁸ (p.48)

È la morte del borghese. Ed è la morte dell’alternativa del movimento operaio al borghese. Il modello “paritetico” borghese-socialista che Weber tratteggia non è che il progetto di ristrutturazione capitalistico, nelle concrete condizioni di allora. (Nota de rodapé 80: M. WEBER, *Deutschlands Künftige Staatsform*, cit., p.470) Ma questo progetto ha bisogno di una nuova “volontà di potenza”, di un nuovo organismo politico, di nuovi partiti, nei quali la politica venga intesa come lotta effettiva, sintesi di direzione e amministrazione, di strategia e tattica.⁵³⁹ (p.51)

Il “paradosso” leninista, dal punto di vista di Weber, è appunto questo: collocare il partito all’interno dello schema complessivo di modernizzazione, razionalizzazione e, quindi, burocratizzazione, *ma* imporlo come organo autonomo di direzione di classe, di strategia rivoluzionaria. *Esserci* nella Zivilisation, *non* come “delegato” del suo sviluppo.⁵⁴⁰ (p.52)

⁵³⁴ Autores e Conceitos-chave: Individualidade, Sorel, Bergson, Simmel, Kant.

⁵³⁵ Conceitos-chave: marxismo, historicismo.

⁵³⁶ Conceitos-chave: burocracia, direção, desenvolvimento.

⁵³⁷ Conceitos-chave: política administrativa, Weber.

⁵³⁸ Conceitos-chave: vontade de potência.

⁵³⁹ Autores e Conceitos-chave: política, Weber.

⁵⁴⁰ Autores e Conceitos-chave: Civilização, Lenin, Weber.

Di tutto ciò non esiste parola in Lukács. Nei suoi saggi del periodo si riassume tutta la ideologia della sinistra europea della III Internazionale⁵⁴¹; e proprio per questo i “vuoti” formidabili che essi presentano sono esemplari di una situazione teorica complessiva, così come di una *impotenza politica*. Da una parte, la Luxemburg dell’accumulazione; dall’altra, il Lenin dell’organizzazione. Pare che tutto si possa comporre “nel nome del marxismo”.[...] L’opposizione Lenin-Luxemburg tradotta in termini meramente tattici. I “Valori” sono gli stessi. Continuità, Historismus: ecco il “metodo”! Lenin non farebbe che “collegare concretamete e organicamente la teoria economica dell’imperialismo con tutte le questioni politiche contemporanee”. (Nota 109: G. LUKÁCS, *Lenin*, (1924); trad. It., Torino 1970, p.50) ⁵⁴²(p.64)

CACCIARI, Massimo; AMENDOLAGINE, Francesco⁵⁴³. Prefazione. In: *Oikos*: da Loos a Wittgenstein. Roma: Officina, 1975, p.7-9.⁵⁴⁴

Questo libro trae spunto da interessi e linee di ricerca diversi. Da un lato, abbiamo il problema della “collocazione” dell’attività progettuale e del periodo “modano” di Wittgenstein nel contesto del suo sviluppo teorico; dall’altro, l’interpretazione di un “fatto” di eccezionale rilievo culturale: la casa che egli costruì per la sorella, nel contesto della Viena degli anni’20 e delle sue vicende.

Sul tali questioni, la critica si è soffermata fino ad oggi in modo riduttivo, artificialmente “disciplinare”, insignificante. Ciò vale sia per i tentativi di “traduzione” più o meno immediata tra i “linguaggi” wittgensteiniani (casa e *Tractatus*, nella fattispecie), tentativi ampiamente criticati nel testo di Amendolagine, che per le presentazioni “assolute” della casa (dove) il “mito” di Wittgenstein sconfina spesso nella cronaca)[...]⁵⁴⁵ (p.7)

La nostra analisi segue “per linee interne” l’universo di rapporti e contraddizioni, storicamente determinati, nei quali il “progetto” di Wittgenstein è “inesorabilmente confitto”. In questo universo, la casa di W. appare come *verifica* decisiva del “già detto” e, insieme, il porsi radicale delle questioni che gli strumenti precedenti e il precedente linguaggio erano risultati impotenti a controllare e governare. Da questo punto di vista, è certamente assurda una lettura “architettonica” della casa – ma ancor più un’interpretazione che veda in essa il semplice manifestarsi dei problemi e delle istanze della precedente riflessione wittgensteiniana. Il problema è perché proprio la *casa*, non come fatto isolato ma come “progetto emergente” di quegli anni vita di W., ponga domande *nuove*: perché proprio in questo linguaggio esse appaiono. Ciò rimanda con una “chiave” non ancora saggiata, alla riconsiderazione complessiva della “architettura” viennese a cavallo della “finis Austriae”. Noi la vediamo in questo libro come lo “spazio” delle verifiche e della domanda *radicale* wittgensteiniana. Ciò

⁵⁴¹ A TERCEIRA INTERNACIONAL COMUNISTA, também chamada de COMINTERN, é uma associação de diversos partidos comunistas fundada em 1919. Embora seu propósito declarado fosse a promoção da revolução mundial, o Comintern funcionou principalmente como um órgão de controle soviético sobre o movimento comunista internacional.

O *Comintern* emergiu da divisão da Segunda Internacional Socialista, em três blocos distintos, após a Primeira Guerra Mundial. A maioria dos partidos socialistas encontrava-se no “bloco da direita” da Internacional, ou seja, o bloco composto pelos partidos que optaram por apoiar os esforços de guerra dos respectivos governos nacionais contra os inimigos externos, que eles julgaram, naquele momento, ser mais hostil aos objetivos socialistas. A “facção de centro” da Internacional censurou o nacionalismo da direita e buscou a reunificação da Segunda Internacional sob a bandeira da paz mundial. O “bloco da esquerda”, conduzido por Vladimir Lenin, rejeitou o nacionalismo e o pacifismo, sugerindo transformar a guerra entre as nações em uma luta de classes transnacional.

Em 1915 Lenin propôs a criação de uma nova Internacional para promover “a guerra civil, e não a paz civil”, através da propaganda dirigida aos soldados e trabalhadores. Dois anos depois, Lenin conduziu a revolução bolchevista, assumindo o poder na Rússia. Em 1919 ele organizou o primeiro congresso do Comintern, em Moscou, especificamente para impedir os contínuos esforços dos centristas para reavivar a Segunda Internacional. Só 19 delegações e alguns comunistas não russos compareceram à reunião em Moscou e assistiram a este primeiro congresso; mas o segundo, também realizado em Moscou, em 1920, contou com a participação de delegados de 37 países. Lá Lenin estabeleceu os Vinte e um Pontos, ou seja, as condições de admissão para a Internacional Comunista requeridas para todos os partidos. Estas condições prévias para a admissão no Comintern, estabeleceram o modelo da estrutura dos partidos, e os disciplinaram de acordo com o padrão soviético, excluindo os socialistas moderados e pacifistas. (Extraído de “Internacional, Third” Encyclopaedia Britannica Online <<http://eb.com:195/bol/topic?eu=43522&sctn=1&pm=1>>

⁵⁴² Autores e Conceitos-chave: Continuidade, historicismo, Lukács, Lenin.

⁵⁴³ Francesco Amendolagine nasceu em Argenta, Ferrara, em 1944. Formou-se em 1969-1970 no Istituto Universitario di Architettura di Venezia. Em 1981 entra no Dipartimento di Storia dell’Architettura como professor Associato alla Cattedra di Storia dell’Architettura. Em 1986 torna-se Direttore dell’Associazione Scientifica Palazzo Cappello Centro Internazionale per la Decorazione e il Restauro degli Apparati Decorativi Barocchi e Neoclassici. Em 2003 é Presidente do Centro Europeo di Venezia per i Mestieri della Conservazione Del Patrimonio Architettonico.

⁵⁴⁴ M. Cacciari e F. Amendolagine assinam o prefácio de *Oikos*: da Loos a Wittgenstein. O livro está dividido em duas partes. A primeira (*Loos-Wien*) escrita por Massimo Cacciari e a segunda (*La casa di Wittgenstein*) por Francesco Amendolagine.

⁵⁴⁵ Autores e conceitos-chave: *oikos* (casa), *tractatus* (tratado), Wittgenstein.

non risolve (non val neppure la pena ricordarlo) i problemi “filologici” che solleva l’architettura del periodo. L’approccio del libro è assolutamente e volutamente teorico. (p.8)

Il primo saggio, *Loos-Wien*, è parte integrante di una ricerca, dello stesso autore, sui problemi complessivi della cultura viennese del periodo (*Krisis. Saggi sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein*) di imminente pubblicazione presso Feltrinelli.⁵⁴⁶ (p.8-9)

CACCIARI, Massimo. Loos-Wien. In: *Oikos*⁵⁴⁷: da Loos a Wittgenstein. Roma: Officina, 1975, p.11-61.

1. *Dialettiche loosiane*

Il concetto di ornamento in Loos⁵⁴⁸ va perciò ben oltre la “facciata” – si tratta di un discorso sui *fini* della costruzione, della produzione, della comunicazione. Ornamento è per Loos, come per tutti gli altri “grandi viennesi del linguaggio” (Nota 9: L’espressione è di R. Calasso nella sua *Introduzione a K. Kraus, Detti e contraddetti*, Milano 1972), ogni parola che superi le sue condizioni di senso, le regole formali della sua grammatica e della sua sintassi, limiti della sua funzione. (Ornamento è in Schönberg ogni ripetizione e ogni voce non comprese nell’idea compositiva fondamentale). Ornamento, ancora, è in Loos ogni “incantata” continuità, ogni durata opposta alla nullificante memoria di Altenberg e, per tanti aspetti, di Klimt. Ornamento è ogni “giudizio” finalistico-sintetico: ogni giudizio teleologico è ornamentale poiché esso risulta non denotabile, non verificabile, applicabile a nulla. Ornamento, infine, è esprimere pretese soggettività creatici formanti a priori la materia dei rapporti di produzione e di scambio. La qualità è immanente a questi rapporti, incarnata in essi: è il loro “lato” valore d’uso, così come esso concretamente si determina in base a dati processi di produzione (al loro grado di socializzazione) e a dati rapporti di mercato (a una data struttura della domanda).

Nello sviluppo stesso dell’artigianato, come Loos lo intende, risulta immanente questo processo di semplificazione-razionalizzazione, che risparmia lavoro, materiale, *capitale*, attraversocui la qualità della merce si risolve nel suo valore d’uso compiutamente dispiegato. Se l’artigianato è “lasciato fare”, non “inquinato” la tendenza storica al massimo di valore d’uso. Ma se il lavoro dell’artigiano viene mistificato come semplice tecnica da redimere-sublimare attraverso le idee della soggettività poetica, oppure come un linguaggio della *pura* qualità da imprimere alla materia dei rapporti di scambio – allora esso tenderà al *minimo* di valore d’uso: diverrà *anti-economico*, ornamentale.⁵⁴⁹ (p.16)

Il vero centro concettuale di *Ornamento e delitto* sta nella critica di ogni ipostasi linguistica “idealmente” dominate il materiale delle singole proposizioni. Più specificamente, è sull’impossibilità di una soluzione schematica tra *Langue* e “tecnica” linguistica che Loos insiste. Il *senso* delle proposizioni non può essere cercato nell’unità *assoluta* di una sintassi ideale e eterna. [...] Nella loro unità, questi momenti (*Langue* e “tecnica”) avrebbero dovuto, secondo l’ideologia del Werkbund e delle Werkstätte, costituire il lato “qualitativo” della merce, necessario al realizzarsi della merce stessa come tale, essendo essa *anche* valore d’uso.⁵⁵⁰ (p.17)

La casa è in realtà pluralità di linguaggi, non riducibili ad unità secondo la logica deterministica dell’utopia positivista ottocentesca. Non tutta la casa è calcolabile formalmente: non posso “ridurre” da un suo livello all’altro – non posso “inferiore” da un linguaggio all’altro. L’esterno non dice nulla dell’intérieur poiché sono due linguaggi, e ognuno di essi parla *di sé*.⁵⁵¹ (p.19)

Il “tempo” evoca prepotentemente l’Artista che ne decide lo “stile”: *Der Zeit ihre Kunst*. Così una *Langue* universale della qualità viene disincarnata dalla *totalità diversa* di questo tempo: contraddizioni, divisioni, conflitti sono appiattiti e riconciliati, “sono-per-la-loro-morte”. La sintesi che ne deriva pretende automaticamente di valere universalmente e eternamente. L’artista, intervenendo sulla materia dei rapporti di produzione in base a forme a priori (alla forma del suo “stile”) che avrebbero valore *in sé*, pretende immediatamente *eterna* la *qualità* del valore d’uso che ha plasmato.⁵⁵² (p.22)

Non a “stilli”, dunque, non a continuità storicisticamente dedotte, si rifà Loos quando parla, allora, dell’architettura romana, ma precisamente a questo concetto di grande forma, di composizione: tecnica-disciplina, nessun nuovo ornamento: per sopportare uno “stile” la Zivilisation era già troppa avanti. Nessuna nostalgia, nessun “recupero”: ma la necessità di questa misura, di questo calcolare – questa è grande forma *romana*. (Nota 26: A. Loos, *architettura*, p.256)⁵⁵³ (p.24)

⁵⁴⁶ Conceitos-chave: cultura vienense.

⁵⁴⁷ *Oikos* para Cacciari e oikonomia para Agamben.

⁵⁴⁸ Referência: Manfredo Tafuri, “Adolf Loos teórico”, aula inédita ditada num seminário dedicado a Viena no Instituto Universitario di Architettura di Venezia, entre 1978 e 1979; traduzido e publicado em revista *Punto de Vista* N°49, Buenos Aires, agosto de 1994.

⁵⁴⁹ Conceitos-chave: ornamento, Loos.

⁵⁵⁰ Autores e Conceitos-chave: língua, técnica, Loos.

⁵⁵¹ Conceitos-chave: casa, pluralidade de linguagens.

⁵⁵² Conceitos-chave: tempo.

⁵⁵³ Conceitos-chave: estilo.

Lo stile *non* è la metropoli, ma è *attaccato sopra* la sua struttura (Nota 28: A. Loos, *La città alla Potemkin*, p.105). *Appare come se* la metropoli fosse ancora abitata da “scuole” di artisti-artigiani – *appare come se* queste scuole vi costruissero palazzi rinascimentali e nobili fiorentini vi abitassero – *appare come se* queste chiese e questi luoghi pubblici fossero frequentati dal popolo della Gemeinschaft. Questa città *tatuata* (non mascherata! La maschera è “categoria dello spirito”: essa appartiene alla Venezia di Simmel! (Nota 29: G. Simmel, *Venedig*, in *Zur Philosophie der Kunst*, Potsdam 1922.)⁵⁵⁴ (p.25)

Stile significa dunque voler lavorare per l'eterno – travestire d'eterno (*tatuare*) le forme concrete e immanenti della molteplicità dei linguaggi. Stile è sintetizzare città e metropoli, e perciò fare di *questa* metropoli una durata, un organismo che si è sviluppato nel tempo senza soluzioni di continuità: la cui sostanza è, cioè, *eterna*.⁵⁵⁵ (p.25)

Il “tono” di “Das Andare” significa esattamente questo: La tassativa proibizione di immagini di eterno. Questo tono è per lui “americano”, non certo una sorta di ammirazione filistea per il “progresso”. Lo stesso “tono” del suo grande amico Peter Altenberg – Richard Engländer. [...] “Das Andare”, il titolo da rivista di Loos, non indica alcun programma di aristocratica eccentricità. *L'altro* è la differenza, l'analisi sistematica che demolisce ogni sintesi linguistica.⁵⁵⁶ (p.27)

2.1 “contemporanei”

Il Formare (Gestaltung) è immagine di soggetti che lavorano in libertà – prefigurazione di una comunità assolutamente dis-alienata. Quest'immagine *deve* realizzarsi – realizzarla non sarà più erklären (l'arte ha finora... spiegato il mondo), ma verändern (l'arte, ovvero la Gestaltung, deve cambiarlo). Tradizioni utopiste, ideologie sulla Planordnung Kommunismus – tutto ciò si confonde in Behne indistricabilmente con i fondamenti del discorso di Olbrich, con le origini “radicali” dell'ideologia Jugendstil. Qui è tutto ancora *ornamento* – nel senso di Loos.

L'ornamento dimostra qui un altro suo lato: quello utopico, l'impotenza costruttiva. ⁵⁵⁷(p.38)

“L'arte vuol essere un'immagine della morte”. (Nota 58: B. Taut, *Der Weltbaumeister*, Berlino, 1920). Ma questa morte “si orna” ancora di valori – appare come valore – e in ciò rimane nella tradizione che voleva distruggere. Il crollo della Gestaltung diviene dissoluzione “cosmica” delle forme, si risolve in teatro, scenograficamente – diviene dramma musicale – *stile*. (Nota 59: Il valore del “gotico”, di cui abbiamo discusso, sarà teorizzato da Ernst Bloch in alcune pagine di *Das Prinzip Hoffnung*, vol. II, Francoforte 1959, p.847 s.; p.863 s., *Bauten, die eine bessere Welt abbilden, architektonische Utopien*. Non si dimentichi che Bloch collaborò ad alcune riviste dell'Aktivismus.) Qui la dimensione utopica è negazione del linguaggio: l'opposto di Loos, dove essa è l'alterità e la presenza del limite che ne costituisce le stesse condizioni di senso. La dimensione utopica è in Loos senza scampo immersa nell'universo del linguaggio – ed è per la sua presenza che ne è possibile la Aufklärung. Nei loro molteplici interessi, i discorsi di Behne e Taut definiscono i confini e le tradizioni di una “avant-garde”, cui le “inattuali considerazioni” di Loos rimangono assolutamente estranee.⁵⁵⁸ (p.39)

Philosophisch, il senso di tale problematica sarà indicato da Simmel (che lo svolgere dall'interno della Kultur da cui anche Wagner è avvolto): pensare vita metropolitana dove, come avviene in Wagner, il *conflitto* è “simmetricamente” risolto nella Gestaltung artistica, è “possibilità spettrale” (Nota 68: G. Simmel. *Il conflitto della città moderna*, trad. It. Torino 1925.) . Ma, *logicamente*, la risposta alla “dialettica” wagneriana, il senso delle contraddizioni e dei conflitti della Kultur architettonica fin qui seguita, sta *senza scampo* nell'unicum di Wittgenstein, nella casa progettata per la sorella: è, con Loos, l'altro polo di questa vicenda: distanza estrema, dunque, ma, insieme, impossibilità di comprenderli se non *reciprocamente*.

La casa di Wittgenstein era per la sorella Margarethe Stonborough. Ne abbiamo un ritratto in piedi di Klimt, del 1905. Questa figura che “trascorre” dallo spazio dei mosaici e dei quadrati magici klimtiani alla assoluta assenza di atmosfera, al Místico del *Tractatus*, esprime e conclude la *seria* apocalisse viennese. (Nota 69: Non gaia soltanto! (e neppure soltanto “gaia scienza”) – come invece, afferma H. Broch nel suo saggio fondamentale *Hofmannsthal e il suo tempo*, trad. It., in *Poesia e conoscenza*, Milano 1965.)⁵⁵⁹ (p.43)

3. L'OIKOS di Wittgenstein

⁵⁵⁴ Autores e Conceitos-chave: estilo, metrópole, cidade, tatuagem, máscara, Simmel.

⁵⁵⁵ Conceitos-chave: estilo, eterno, máscara, tatuagem.

⁵⁵⁶ Conceitos-chave: pluralidade de linguagens.

⁵⁵⁷ Autores e conceitos-chave: ornamento, impotência construtiva, Loos.

⁵⁵⁸ Autores e conceitos-chave: linguagem, utopia, Loos, E. Bloch.

⁵⁵⁹ Autores e conceitos-chave: casa, metrópole, utopia, Simmel, Wagner, Wittgenstein, Loos, Klimt.

Il limitedello spazio di questa casa si costruisce inesorabilmente *dall'interno*. Non è dato da un "ostacolo" esterno – ma dalla sostanza stessa del proprio linguaggio. Il negativo non è un Altro, ma le alterità stesse che costituiscono questo linguaggio. Non si danno vie di fuga o un possibile "ritrarsi" nei "valori" dell'interno. Né si progetta utopicamente l'esterno, a partire dal valore della Gestaltung – né è possibile "salvare" nell'interno i valori che il contesto metropolitano nega. Né Hoffmann, né Wagner – né Rilke – ma neppure Loos, la sua "dialettica sospesa" di interno-esterno. L'idea di un conflitto ta due livelli di valore, gerarchicamente impostato, *neppure si dà*. Il conflitto è con "tutto ciò che resta", comunque *indecidibile e intrasformabile* per i limiti di questo linguaggio – dunque, conflitto con la metropoli *al di là* di questo spazio e che in esso è necessariamente soltanto come *silenzio*. Ma, *proprio per questo*, tale spazio dimostra finalmente di riconoscerla senza più incani o utopie, di saperne finalmente tutto il *potere*.⁵⁶⁰ (p.43-44)

Il "romano" di Loos è visto in termini di funzionalità e fruizione. La sua dimensione è quella del vissuto, del temporale: dunque, della *socialità*. Ogni progetto vive immerso in questo contesto storico generale: la luce che lo fa apparire è quella del tempo. Perciò i romani potevano adottare dai greci ogni ordine, ordine stile: ciò era per essi del tutto indifferente. Fondamentale era la nuova luce che faceva apparire l'edificio – e non l'edificio soltanto, ma l'intera vita sociale. [...] La *tecnica* del pensiero, dice Loos, e il nostro *potere* di trasformarlo in processo di razionalizzazione, questo abbiamo tratto dai romani. Noi concepiamo il mondo tecnicamente-temporalmente, così come esso si svolge sul nastro della Colonna Traiana – noi concepiamo il Denkmal come progetto civile – l'architettura dal punto di vista di chi la fruisce e la vive.

Questo punto di vista è, allora, il vero a-peiron che avvolgere il progetto "romano". Il suo contesto è quello della *res publica*. Esso vive nel tempo, nel flusso del suo stesso consumo. L'OIKOS wittgensteiniano è *opposto* a tale concezione del classico come "romano". L'essere-abitato, l'essere-visto, è indifferente allo spazio dell'OIKOS.⁵⁶¹ (p.45)

L'OIKOS non è-per-piacere; l'esterno non deve alludere a chi vi è "sepolto"; esso non pensa né al passato, né al futuro. Esso ex-siste nel presente dell'indecibile, della sua luce. La sua perfezione formale è la serietà del teorema, è l'indifferenza allo stile, al materiale, all'ornamento – è la *perfezione tragica del suo limite*. Questa è dialettica classica.⁵⁶² (p.46)

Non è "filosoficamente" pensabile Expressionismus al di fuori del contesto del Kunstwollen riegliano, del "romano" di Loos. Expressionismus non è più sospensione ma rottura dei rapporti "classici", al di là di qualsiasi possibile ritorno [...] L'Expressionismus ha la propria origine nel "romano". Su questa base si costruisce la salda roccia "affinità elettive" tra i "grandi viennesi del linguaggio".⁵⁶³ (p.50)

Ma i nessi fondamentali che collegano il Kunstwollen riegliano al concetto stesso di Expressionismus emergeranno con chiarezza soltanto nel saggio benjaminiano sul Trauerspiel. (Nota 79: W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, trad it. Torino, 1971) Qui davvero si conclude la nostra ricerca. Questo saggio, che è in realtà un'interpretazione complessiva dell'avanguardia radicale, inizia col nome di Riegl e si conclude con un abbozzo generale di estetica dell' Expressionismus. Un altro collegamento Benjamin opera – e anch'esso ci riporta allo Sprachliches viennese degli anni abbiamo analizzato: all'Hofmannsthal del dramma delle *creature*, della vita e del linguaggio come segno. Le figure di Hofmannsthal non avrebbero potuto affermare la loro rilevanza estetico-filosofica se non come creature del tempo, caduche rappresentazioni del Kunstwollen, *personae* del dramma "romano".⁵⁶⁴ (p.50-51)

CACCIARI, Massimo. Introduzione. In: FINK, Eugen. La filosofia di Nietzsche. 3ª ed. Padova: Marsilio, 1979, p.9-30.⁵⁶⁵

1.

"Il pensiero di Nietzsche è, in conformità a tutto il pensiero dell'occidente da Platone, metafisica" (Nota 8: M. Heidegger. *Nietzsche* vol II, p.257). Il fondamento del pensiero di Nietzsche consiste nel tentativo di dare risposta al problema stesso della metafisica: che cosa è l'Ente, quale è la *costituzione* dell'Ente come tale e quale è il *modo di essere* dell'Ente. Il pensiero della volontà di potenza e quello dell'eterno ritorno dell'eguale intendono rispondere a questa fondamentale domanda metafisica, *alla* domanda della filosofia occidentale da Platone *in quanto metafisica*. Il problema di Nietzsche è quello dell' Essere dell'Ente, das Sein des Seienden; il problema dell'Essere si pone per lui, radicalmente, come problema della costituzione dell'Ente, della Seindheit. La riduzione-trasformazione del problema dell'Essere a

⁵⁶⁰ Autores e conceitos-chave: oikos, dialética, interno-externo, Hoffmann, Wagner, Rilke, Loos.

⁵⁶¹ Autores e conceitos-chave: oikos, Wittgenstein.

⁵⁶² Autores e conceitos-chave: dialética, Loos.

⁵⁶³ Autores e conceitos-chave: Expressionismo, pensamento vienense, Loos.

⁵⁶⁴ Autores e conceitos-chave: Expressionismo, Benjamin, Hofmannsthal.

⁵⁶⁵ Há dúvidas quanto à data específica deste texto de Cacciari. A primeira edição data de 1973, a segunda, revista e ampliada, de 1976 e a terceira de 1979. Tudo indica que tenha sido escrito para a segunda ou revisado para a terceira, já que as referências citadas no texto não ultrapassam o ano de 1976.

quello della *Seindheit*, che costituisce la storia e il destino della metafisica occidentale, si compie in Nietzsche.⁵⁶⁶ (p.11)

La volontà di potenza in quanto *Verfassung*⁵⁶⁷ dell'Ente è inscindibilmente connessa all'eterno ritorno dell'eguale in quanto modo di essere dell'Ente. La volontà di potenza è estrema manifestazione della metafisica della soggettività propria nella misura in cui assume nella propria determinazione gli stessi caratteri dell'Essere. La volontà di potenza è anzitutto volontà di *potere sull'Essere*, sussunzione, "occupazione" dell'Essere. (p.11)

Le cinque "parole fondamentali" (Nota 11: M. Heidegger. *Nietzsche*, vol II, p 329 ss) di Nietzsche (volontà di potenza, nihilismo, eterno ritorno dell'uguale, *Über-mensch*⁵⁶⁸ e *Gerechtigkeit*⁵⁶⁹, il porre-valori da parte della volontà di potenza, la "costruttività" del pensiero della volontà di potenza) corrispondono, per Heidegger, alle cinque articolazioni fondamentali della metafisica. Il pensiero di Nietzsche ubbidisce alla segreta unità della metafisica, in quanto "metafisica della incondizionata volontà di potenza" (Nota 12: *Ivi*, p.200) della incondizionata presa di potere del Valore (Nota 13: *Ivi*, p.333).⁵⁷⁰ (p.12)

In un saggio recente Vattimo ha criticato con grande lucidità questa *Erörterung*, fondamentalmente derridiana, di Nietzsche (Nota 24: G. Vattimo, *Nietzsche e la differenza*, "Nuova corrente", 68-69/1975-1976.) Perché il pensiero della differenza sarebbe di per sé un pensiero originario o, comunque, ultra-metafisico? Se lo "stile" nietzschiano è coscienza della differenza ontologica, non rippare la figura-chiave della rappresentazione metafisica, e proprio nel senso della storia heideggeriana? La differenza non ridiviene nel significato del soggetto, "arci-struttura" (Nota 25: *Ivi*, p. 692) insuperabile "che fonda e apre la storia stessa"? (Nota 26: *Ivi*, p.694) L'An-denken della "scuola" francese pare così ancora concludersi teo-logicamente: differenza prende il posto dell'ontos on della metafisica. Il "tutto non è Dioniso" derridiano "è un'affermazione che, da un punto di vista heideggeriano, non può che essere qualificata come una tese metafisica" (nota 27: *Ivi*, p.686-687) [...] Di grande rilievo, inoltre, per la "scuola" francese si rivela anche l'interpretazione finkiana (in modo particolarissimo per il pensiero del gioco di Dioniso) (Nota 28: La traduzione francese del *Nietzsche* di Fink apparve nel 1965, a cura di H. Hildenbrand e A. Lindenberg, presso Les éditions de Minuit) .

Se, da un punto di vista heideggeriano, l'affermazione della differenza come arci-struttura è ancora metafisica (Nota 29: In questa direzione critica mi sembrano andare anche gli importanti contributi di F. Rella, volti in particolare a determinare il "peso" nietzschiano sul significato della psicoanalisi freudiana. Cfr. *Leggere Freud. Intorno alla Verneinung*, "Nuova Corrente", 61/62/1973; *Introduzione a AA.VV., Per Freud*, Verona 1973; *Dallo spazio estetico allo spazio della interpretazione*, "Nuova Corrente", 68-69/1975-1976.), la storia della metafisica occidentale coinvolge anche il pensiero della differenza.⁵⁷¹ (p15-16)

2.

Il tema estetico dell'arte tragica definisce, nella sua radice, un principio ontologico fondamentale. L'analisi delle origini e delle forme dell'arte tragica è, per Nietzsche, teoria della tragica essenza del mondo. La tragedia non è pertanto forma estetica ma principio ontologico. Questa essenza tragica del mondo è data dal costante ripetersi del conflitto tra due principi *inscindibili* – radicalmente scissi a radicalmente uno: Apollo-péras e Dioniso-àpeiron. In *La Nascita* l'indiscindibilità di Appolo e Dioniso non è ancora chiaramente affermata, ma è indubbio che nell' "auto-critica" successiva Nietzsche colga in questa direzione l'esistenza dell'arte tragica. La tragedia è *teoria del gioco* di Appolo e Dioniso, come del *fuoco* da cui derivano le forme e gli enti determinati. L'arte *sogna* le sue forme, come il gioco cosmico gli enti determinati.⁵⁷² (p.19)

La metafora non rimanda a esperienze fondamentali dell'Essere, ma è nella sua stessa ambiguità che va ricercato il carattere essenziale di tale esperienza. La "maschera" non può essere intesa in senso tradizionale – essa non esprime il "gioco" nietzschiano, lo incarna. Questo elemento costitutivo del proprio pensiero si farà chiarissimo in Nietzsche nelle riflessioni sul linguaggio contenute nelle opere successive allo *Zarathustra* e in modo particolare nella polemica contro il linguaggio wagneriano.⁵⁷³ (p.21)

Il "diffidare" del pensiero nei confronti della "vittoria" metafisica, riporta all'intuizione cosmologica originaria dell'ente e al simbolo del gioco. L'Ente è qui menzionabile soltanto in relazione al kosmos

⁵⁶⁶ Autores e conceitos citados: Ser, Ente, Nietzsche, Heidegger.

⁵⁶⁷ *Verfassung* – constituição, estado, condição.

⁵⁶⁸ *Über-mensch* – super-homem.

⁵⁶⁹ *Gerechtigkeit* – justiça.

⁵⁷⁰ Autores e Conceitos-chave: vontade de potência, metafísica, Nietzsche, Heidegger.

⁵⁷¹ Autores e Conceitos-chave: diferença, metafísica, psicanálise, Derrida, Vattimo, Nietzsche, Rella, Freud.

⁵⁷² Autores e Conceitos-chave: tragédia, ontologia, Nietzsche.

⁵⁷³ Autores e Conceitos-chave: metáfora, máscara, jogo, Nietzsche, Wagner.

(Nota 43: E. Fink. *Il gioco come simbolo del mondo*, cit., p.26) – non in se stesso, o in relazione a qualche altro Ente di natura superiore. Nell pensiero greco delle origini, *tutto* l'ente (dei uomini) sono colti alla luce della forza sistematrice del cosmo, cioè alla luce del Fuoco i cui “rivolgimenti” creano il cosmo nel quale appaiono gli enti individualizzati, il fare (poiesis) di dei e uomini. ⁵⁷⁴(p.25-26)

L'interpretazione finkiana riporta costantemente gli “opposti” eraclitei alla luce dell'*uno*. Il regno delle differenze è costantemente inteso come gioco cosmico dell'*uno*: alla sua luce ogni differenza, ogni individuazione viene distrutta (Dioniso) e riprodotta (Apollo). Eraclito pensa il rapporto Dioniso-Apollo nel suo fondo originario. ⁵⁷⁵(p.28)

CACCIARI, Massimo “Dialettiche” classico-romantiche. In: KEISCH, Claude (org.). *Classici e romantici tedeschi in Italia: opere d'arte dei Musei della Repubblica Democratica Tedesca*. Trad. de Marina Commeta. Venezia: Ala Napoleonica, 1977, p. s/p.

Il classico esprime l'uomo come abitante – l'assenza dell'uomo, per il classico, consiste nell'abitare, nel possedere dimora. È in questo senso che il classico parlava dell'uomo come “animale *politico*”. ⁵⁷⁶

“Classico” è l'uomo che *si misura* col Divino – ciò è dato a chi ha *dimora*, a chi “abita poeticamente”, a chi è “conciliato” (*káris*).

Nel ri-dare all'uomo *dimora* consiste l'idea moderna del classico. Essa nasce da una espereinza di distacco, di rottura. È assolutamente imparagonabile al classicismo secentesco. ⁵⁷⁷

Nulla potrebbe meglio rendere l'idea di questa svolta nelle concezioni moderne del classico, quanto l'analisi dei “generi specifici” che vengono ad esso attribuiti. La scultura è il “genere specifico” del classico winckelmanniano: “essa fa astrazione da ogni accidentalità della soggettività spirituale e della forma corporea, e deve essere libera da ogni preferenza soggettiva per particolarità, libera dal sentimento, dal piacere dalla varietà delle emozioni e delle trovate ingegnose” (Hegel). La tragedia sarà invece quello del classico goethiano e hölderliniano; la sua analisi conclude le stesse *Lezioni* hegeliane sull'estetica: il divino è il tema vero e proprio della tragedia – ma il “divino quale compare nel mondo, nell'agire individuale”. ⁵⁷⁸

In Roma è, infatti, la sintesi tra Raffaello, “la grazia di Correggio” e la “semplicità degli antichi” (Mengs); Roma è conciliazione del puro neoplatonismo raffaellita con la “individualità” maneirista, con la “semplicità” *sostanziale* del classico. È vero che Mengs vi aggiunge anche “il colore del Tiziano” – ma Venezia rimane del tutto assente nella effettiva sintesi tentata dai “classici” (neppure Goethe nella sua *Italianische Reise* comprenderà Venezia). ⁵⁷⁹

Il naufragio di quella che Ernst Bloch chiamerebbe “Wunschlandschaft” si lascia esprimere soltanto in termini kantiani: il “classico” *non* è la Dimora, ma la condizione a priori della sua possibilità. Dimora si dà soltanto lì dove “poeticamente abita l'uomo”. Per Winckelmann e Mengs: soltanto lì dove l'esperienza culmina nell'immagine, nel porre-in-immagine l'idea, superando l'Entzweiung moderna di terrestre e divino, è il classico, è Dimora. Ma la nostalgia in Winckelmann e Mengs crede di pervenire al ritorno. Questa fede “illumina” la generazione di artisti tedesco-romani che Goethe incontrò nel suo viaggio. Ma non alla Dimora erano pervenuti, bensì alla sua *forma*. Ecco la luce spettrale dei loro paesaggi; ecco il culto della rovina; ecco il bello intellettuale della loro statuaria. Il classico è qui *null'altro che forma* – o, meglio, non può essere che *forma*: pura forma dell'intelletto, del Verstand: esso detta le condizioni per le quali una dimora è possibile in generale. Sono queste condizioni a essere rappresentate, non la Dimora. La possibilità astratta della Dimora è prodotta dall'intelletto – è l'intelletto, ancora, che cerca di metterla in-immagine – ma la Dimora reale non è producibile dall'intelletto, l'intelletto non la possiede. ⁵⁸⁰

Così si opera, nel ripensamento del “classico”, il passaggio goethiano alla tragedia, al problema del tragico: con la riconsiderazione radicale, cioè, sul terreno estetico, della questione kantiana dello “schema”, del “passaggio” tra forma a priori e ordinamento effettivo dei fenomeni. ⁵⁸¹

Il “nuovo classico riconosce nella nostalgia la propria dimensione, e riconosce nella “misericordia” del presente la propria esistenza storica, ma non vede il classico come *pura forma*, bensì come esperienza

⁵⁷⁴ Autores e Conceitos-chave: Ente, Fink.

⁵⁷⁵ Autores e Conceitos-chave: Uno, Donisio, Apolo, Eraclito, Fink.

⁵⁷⁶ Autores e Conceitos-chave: clássico, animal político, homem.

⁵⁷⁷ Autores e Conceitos-chave: *káris*, *dimora*.

⁵⁷⁸ Autores e Conceitos-chave: clássico, tragédia, Hegel, Goethe, Hölderline.

⁵⁷⁹ Autores, cidades e conceitos-chave: clássico, Roma, Veneza, Ticiano, Mengs, Rafaelo, Goethe.

⁵⁸⁰ Autores e conceitos-chave: Dimora, clássico, forma, Bloch, Kant, Goethe, Winckelmann, Mengs.

⁵⁸¹ Autores e conceitos-chave: clássico, tragédia, Goethe.

trascorsa *reale* e “nulla di ciò che la storia abbia acquisito è passeggero, ma attraverso infinite mutazioni prorompe rinnovato in forme sempre più mature” (Novalis).⁵⁸²

Questa crisi, espressa in termini storico-politici, è indicata nella rottura tra Germania e Italia. La Riforma protestante è la distruzione dell'antica Dimora. La conciliazione, quindi, di Germania e Italia l'obiettivo: rifare Germania il Deutschland. Sul piano estetico-figurativo: armonizzare Raffaello e Dürer, in ginocchio di fronte al trono Vergine-Arte (cfr. Il disegno di Pforr).⁵⁸³

Cattolica è l'età della Dimora – cattolico il “nuovo classico”. La filosofia di questo cattolicesimo era già stata definita in tutti i suoi tratti da Novalis in *Die Christenheit oder Europa*, un frammento dell'anno 1799.⁵⁸⁴

“Classico” è, in questa “anti-filosofia”, l'idea dell'Armonia, della “musica santa”, della “festa di pace”. “Classico” è l'Idea di Dimora. Nulla di più lontano dalla *Zerrissenheit* romantica. Ma “romantico” è l'esperienza dell'Entzweiung, dello sdoppiamento dell'Uno, della “miseria” che tale sdoppiamento produce. Eppure anche quest'esperienza, per quanto restasse sotterranea, fondava il “classico” winckelmanniano.⁵⁸⁵

Il sublime “riguarda solo le idee della ragione” e non è “da cercarsi nelle cose della natura”. Il bello esprime il “concetto indeterminato” di una *adaequatio*, di una *Versöhnung*⁵⁸⁶ tra natura e soggetto: il “come-se” la disposizione della natura fosse volta al piacere del soggetto, alla sua “felicità”.⁵⁸⁷

La geniale sintesi che egli [Friedrich] opera tra maneirismo italiano e dramma moderno perviene alla dissoluzione della “figura” classica e classico-romantica – alla rappresentazione delle infinite metamorfosi che la “creatura” subisce. La vita è sogno – ma sogno che non si concilia al reale, come avveniva invece alla fine del dramma di Calderón. Lo sdoppiamento è qui portato nella *Seele*⁵⁸⁸ stessa – e non solo tra *Seele* e *Natur*.⁵⁸⁹

CACCIARI, Massimo. Il problema del politico in Deleuze e Foucault (sul pensiero di ‘autonomia’ e di ‘gioco’). In: *Il dispositivo Foucault*. Venezia: Cluva Libreria Editrice, 1977, p.57-69. ⁵⁹⁰

Il potere pro-duce venendo concretamente esercitato all'interno di una molteplicità di disposizioni, organismi, manovre, funzioni. Il potere è *immanente* al singoli, discreto, campo “disciplinare” in cui si esercita – esso è “disperso” in innumerevoli congegni – senza alcuna unificazione trascendentale. Non vi è, insomma, un Io Penso kantiano che “tenga assieme” i diversi “fenomeni” del Potere. L'esercizio del Potere non è deducibile da Logoi prospettici – esso è “localizzato”. Vi è soltanto “cartografia”, insomma, non “filosofia” del Potere. La logica del Potere (la sua “musica”, se preferite) è dunque *a-tonale*. Inutile ricercare “dominanti” in questa trama. La concezione dialettica del Potere è ancora, invece, fondamentali, chiaramente localizzate e chiaramente “proprietà” di determinare classi, informano, nella concezione dialettica, l'intero sistema, nella molteplicità dei suoi organismi individuali. Questa molteplicità, dunque, ha senso soltanto come opposto-correlato all'Uno. Per Deleuze-Foucault⁵⁹¹,

⁵⁸² Autores e conceitos-chave: clássico, nostalgia, Novalis.

⁵⁸³ Autores, cidades e conceitos-chave: Dimora, Reforma protestante, estética, Raffaello, Dürer, Itália, Alemanha.

⁵⁸⁴ Autores, conceitos-chave: catolicismo, Dimora, clássico, Novalis.

⁵⁸⁵ Autores, conceitos-chave: clássico, harmonia, uno, Winckelmann.

⁵⁸⁶ *Versöhnung* – reconciliação.

⁵⁸⁷ Conceitos-chave: sublime, belo, natureza, sujeito.

⁵⁸⁸ *Seele* – alma.

⁵⁸⁹ Autores e conceitos-chave: figura, Seele, Natureza, Calderón

⁵⁹⁰ Este texto faz parte do livro *O dispositivo de Foucault*. Além de Cacciari participam Franco Rella (“Introdução” e “Um'economia política do corpo”), Georges Teyssot (“Eterotopie e storia degli spazi”) e Manfredo Tafuri (“Lettura del texto e pratiche discorsive”).

Não é somente neste texto que Massimo Cacciari procura trabalhar Foucault e Deleuze conjuntamente. Também em 1997, no número 161, de *Aut-aut*, de setembro-outubro, Massimo Cacciari escreve “Rationalité et irrationalité du politique chez Deleuze e Foucault”. Neste artigo “Cacciari opunha à concepção de poder desenvolvida em *Vigiar e punir* e em *Rhizome* a tática do PCI ao se tornar ‘pouco a pouco, dia após dia, ano após ano’ o senhor do poder de Estado. Segundo Cacciari, as análises dos franceses legitimaram a autonomia e o Partido-Exército, duas de organização da extrema esquerda italiana. Em 19 de novembro de 1978, o *Expresso* publica, sem que Foucault o saiba, três trechos desta entrevista como resposta *ad hominem* a Cacciari, sob o título: ‘Violentas polémicas / Foucault e os comunistas italianos. Reacionários! Tiranos! Chorões! Defensores do gulag!’. A esta, seguia uma resposta de Cacciari intitulada: ‘E você, vê carrasco em toda parte’. Ver n.254, vol. II da edição francesa desta obra. [MOTTA, Manoel Barros da (org.). *Estratégia, poder-saber*. Trad. Vera Lucia Avellar Ribeiro. 1ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p.270. (Coleção Ditos e Escritos; IV).]

Em “Precisões sobre o poder. Respostas a certas críticas”, [entrevista com P. Pasqualino, fevereiro de 1978. trad. C. Lazerri, *Aut-aut*, n. 167-168, setembro-dezembro de 1978, p.3-11.] Foucault responde a Cacciari, “não exclusivamente e sem nomeá-lo”. Esta entrevista faz parte da edição brasileira de Ditos e escritos, IV (p.270-280).

⁵⁹¹ Cacciari usa o hífen para colocar Deleuze e Foucault no texto. Agamben explica o uso do hífen em “imanência absoluta”: une à medida que separa e vice-versa.

invece, occorre pensare il molteplice *non più* in rapporto necessario all'Uno – come “autonomo”.⁵⁹²(p.58)

Se è “indecente” ormai parlare del Politico in termini metafisici – o di un suo Linguaggio prospetticamente privilegiato, onnicomprensivo, “panopticon” – altrettanto indecente è voler “salvare” le forme del Politico, come istituzioni in qualche modo “autonome” rispetto alla caducità propria degli altri linguaggi: alla trasformazione costante delle “tecniche” nel cui universo il Politico risulta inesorabilmente confitto. Il Politico va sempre trattato come uno *strumento*. Nessun peggior irrazionalismo che “contemplerlo” come un Fine.”⁵⁹³ (p.59)

In ciò consiste la vera tragedia della riflessione contemporanea sul Politico – tragedia che Deleuze-Foucault neppure sfiorano – e che consiste nel riconoscere la nuova emergenza di linguaggi-soggetti irriducibili alla Langue del Politico dialettico – *eppure insieme sapere* che questa constatazione rimane ancora puramente fenomenologica, poiché il vero problema consiste nel vedere *come funzioni* l'autonomia attuale del politico. Autonomia vale *anche* come separazione (non solo gli altri linguaggi non sono più intrinsecamente-naturalmente omogeneo alla logica degli altri linguaggi). [...]In questo universo come funziona il Politico? Probabilmente, forse, proprio come “concetto di limite” – impostazione ad ogni linguaggio della propria “autonomia”, della propria separatezza – divieto di “false universalità”: un sistema, un'organizzazione di divieti, volta a “confinare” i diversi linguaggi in spazi rigidamente disciplinari. Un sistema di segnali di “indicibile”. L'opposto, dunque, di astratte onnicomprensività – ma forma immanente di *definizione* dei linguaggi. È forse soltanto ragionando in questa direzione (e “ogni cammino corre sempre il rischio di diventare un erramento”) possiamo non ripetere all'infinito la crisi – storicamente irreversibile – del politico dialettico (ripeterla all'infinito è ripeterne la critica – ciò che fanno Deleuze e Foucault), e, insieme, però, non disperdere semplicemente il problema del Politico i quello delle diverse Tecniche.⁵⁹⁴(p.60-61)

Foucault e Deleuze *nascondono* totalmente il fatto che tecniche, specializzazioni, differenze – l'universo di linguaggi *storico-naturali* (non formali!) in cui il Politico è confitto – *trasformano* costantemente questo Politico stesso, le sue funzioni, le sue possibilità, pro-ducono costantemente *vuoti* all'interno del suo potere rappresentativo, incolmabili attraverso mere modifiche del suo precedente assetto. Per Deleuze e Foucault invece – in modo completamente idealistico-mistico – e antidialettico *perciò!* – le diverse tecniche, e il Politico in esse – sono produzioni *lineari* del Potere. La loro “autonomia” è del tutto apparente, poiché il Potere come Deleuze continua a ripetere ha “necessariamente una visione totale o globale”. In questo senso vi è, in Deleuze, ancora, e profondamente, una dialettica tra molteplicità e unità – il molteplice riflette ancora apologeticamente l'onniconcomprensività del Potere. Il Panopticon evidenzia queste irrisolvibili aporie della concezione del potere propria di Foucault e Deleuze. [...] Foucault dedica pagine di straordinaria intelligenza a questo mito – ma ciò non toglie nulla che esso sia del tutto contraddittorio con quella concezione “cartografica” del Potere che Deleuze affermava.⁵⁹⁵(p.62)

Contro il Potere è dunque soltanto l'Alterità della Teoria – il cui Soggetto parla a nome del Popolo e delle sue lotte *reali*, contro le quali si oppone il marxismo in quanto ancora “posseduto” dall'idealismo repressivo dello Stato, della sua filosofia. Non scenderemo, ovviamente, ad una costentazione filologica di questo spettro di marxismo che percorre la concezione di Deleuze.

Sicuramente, questo spettro non ha nulla a che fare con Marx. Altrettanto certamente, esso è molto vicino all'immagine del Potere e del Politico propria di gran parte della traduzione marxista. Questo discorso porterebbe troppo lontano: basti però ribadire – ciò che Deleuze e Foucault sembrano ancora ignorare, riducendo farsescamente il “marxismo” a certe paleo-posizioni PCF – il non-senso di parlare ancora, se non altro in termini teorici, di “marxismo”. A noi qui interessa seguire la logica della concezione di Deleuze e Foucault. Siamo giunti all'affermazioni dell'esistenza di lotte *vere* contro il Potere, della possibilità, presente a priori nella Teoria, di una pratica rivoluzionaria (anche la Teoria è pratica – ma, nello stesso tempo, come abbiamo visto, essa è anche, *per sua natura*, secondo Deleuze rivoluzionaria).⁵⁹⁶ (p.65)

Rella ha spiegato in più occasioni quale profonda incomprensione dell'analisi freudiana e quali rovesciamenti ideologici più generali entrino in gioco nel concetto di “macchina desiderante”. Sia Rella che Jervis hanno altresì spiegato quanto “decadente” possa apparire l'idea della “devianza”⁵⁹⁷ come

⁵⁹² Autores e conceitos-chave: poder, cartografia, múltiplo, uno, Deleuze, Foucault.

⁵⁹³ Conceitos-chave: política, autonomia.

⁵⁹⁴ Autores e conceitos-chave: confim, política, Deleuze, Foucault.

⁵⁹⁵ Autores e conceitos-chave: técnica, política, poder, panopticon, cartografia, Deleuze, Foucault.

⁵⁹⁶ Autores e conceitos-chave: Poder, marxismo, Estado, Deleuze, Foucault.

⁵⁹⁷ *Devianza* – desvio.

Alterità, della “possibilità-di-libertà” come “folli” - ciò che annulla il problema della definizione di devianza, e perciò reinstaura in tutto il suo effettivo potere il concetto “normale” di devianza.⁵⁹⁸(p.66)

Il Potere è Gioco, altrettanto del Desiderio. La sua immagine totalizzante, idealistica, nella quale Foucault e Deleuze rimangono alla fine ancora irretiti, rende impossibile questa conclusiva, serena e tragica insieme, visione della “grande città”, da parte di Zarathustra.⁵⁹⁹ (p.68)

CACCIARI, Massimo. Alcune riflessioni sul ‘nuovo modello’. In: DUSO, Ana. Keynes in Italia: teoria economica e politica economica in Italia negli anni Sessanta e Settanta: contributi per un dibattito. Bari: De Donato, 1978, p.149-169.

1. L’idea della complementarietà tra crisi delle teorie e crisi di forme di *governo* nell’attuale situazione politico-economica (non solo italiana, come vedremo) costituisce il fulcro dell’indagine della Duso. Questo tema è di per sé assai significativo, poiché segna un ‘ritorno’, in qualche modo, al contesto degli “anni dell’alta teoria” (Nota 1: G.L.S. Shackle, *The years of high Theory. Invention & Tradition in economic Thought 1926-1939*, Cambridge Un. Press, Londra, 1973.) anch’essi, infatti, contrassegnati da un’antologia complementarietà. Ma, a differenza di allora (o, forse, della ricostruzione di quegli anni che oggi possiamo tentare) la situazione attuale con appare ancora rinserrabile in una logica unitaria. Grandi trasformazioni sembrano da allora avvenute sia nella forma complessiva della ‘razionalità’ economica, che delle culture egemoni che ne sono espressioni – trasformazioni prodotte anche dai modi con i quali si affrontò il *great crash* e dai loro effetti strategici.⁶⁰⁰ (p.149)

Nulla è più sospetto, diceva Wittgenstein, di una universalità troppo grande. Ovvero: a chi chiede l’ora non posso rispondere dissertando sul concetto di tempo. Ciò non significa affatto che non si possa o non si debba dissertare sul concetto di tempo - o che questo gioco sia meno ‘importante’ del leggere l’ora. Ma non si tratta della stessa pratica né delle stesse regole. Io trovo che un progetto politico il cui ‘contenuto semantico’ affronta le questioni finanziarie, distributive e di rapporto tra le classi, che abbiamo prima ricordato, abbia concrete possibilità di funzionare *in questa crisi* - posso concretamente immaginarne gli effetti economici e sociali, ed essi mi sembrano soddisfare determinate domande di trasformazione.⁶⁰¹ (p.158)

È così necessario tornare, per concludere, alle questioni che possiamo *costruttivamente* decidere. Se sappiamo *qualcosa*, ciò non comporta che sappiamo o dobbiamo sapere *tutto* (Nota 12: A. G. Gargani mi perdonerà quest’uso ‘improprio’ di certi suoi passaggi. Cfr. A. G. Garagani, *Tecniche descrittive e procedure costruttive*, in U. Curi (a cura di) *La razionalità scientifica*, Abano, 1978.) Per decidere qualcosa ora, non è necessaria la completa trasparenza-prevedibilità del domani. È molto probabile, anzi, che questa trasparenza possa essere guadagnata solo apparentemente, attraverso uso e abuso di ideologia - soltanto perdendo o confondendo, cioè, le possibilità di *costruire politica* qui e ora.⁶⁰² (p.167-168)

L’acutezza dell’attuale crisi consiste nel fatto che, da entrambi i lati, un progetto politico potenzialmente egemone non è ancora emerso. Da qui una situazione di stallo, che molti, del tutto a torto, interpretano come espressione di meta-accordi, tregue e compromessi. È una situazione che, probabilmente, invece, matura anni drammatici di decisione e divisione.⁶⁰³ (p.168-169)

CACCIARI, Massimo. Marginalia a Dada. In: CACCIARI, Massimo; BUONFINO, Giancarlo; DAL CO, Francesco. *Avanguardia Dada Weimar*. Venezia: Arsenale Cooperativa, 1978, p.21-29.⁶⁰⁴

Ich hab’ mein’ Sach’ auf Nichts gestellt (“ho risposto sul Nulla il mio desitino”). Parodiando um canto religioso del’500 che iniziava: *Ich hab mein Sach Gott heimgestellt*, così Goethe apriva la sua poesia Del 1806 *Vanitas! Vanitatum vanitas!*. Ho risposto su Nulla il mio destino: Stirner ne farà quase cifra di *Der Einzige und sein Eigentum* (*L’unico e la sua proprietà*): “Questo va detto di me: non c’è concetto che mi esprima, e niente di ciò detto essere la mia essenza mi definisce esaurientemente”. [...] L’unico è una domanda che è già una risposta. Non Soggetto – poiché Soggetto si dà soltanto *alla fine* di una ricerca intorno al fondamento. Non fondamento – Dio o Verum o Bonum. Ma *Unico* – come affermazione di una *differenza assoluta* da qualsiasi prospettiva onto-teoteologica. Senza questa affermazione è impossibile sintonizzarsi a Dada. Trattarlo nel quadro degli schemi storicistici sull’arte contemporanea è segno soltanto di cretinismo disciplinare. Dada è *intuizione* del peso epocale del

⁵⁹⁸ Autores e conceitos-chave: jogo, máquina desejante, desvio, norma, Rella, Freud, Jervis.

⁵⁹⁹ Autores e conceitos-chave: poder, jogo, cidade, Nietzsche, Foucault, Deleuze.

⁶⁰⁰ Conceitos-chave: crise da teoria, crise das formas de governo.

⁶⁰¹ Autores, Conceitos-chave: tempo, projeto político, Wittgenstein.

⁶⁰² Autores e conceitos-chaves: política, A. G. Gargani.

⁶⁰³ Autores e conceitos-chaves: política.

⁶⁰⁴ Além do texto de Cacciari, o livro traz “Bierbauchkulturepoche”, de Francesco Dal Co, “Teatro totale: Massenspiel e Chorspiel”, de Giancarlo Buonfino.

motto stirneriano (e anche di quanto esso si intrecci ai motivi più segreti dell'universo goethiano) – questo motto ne spiega gli snodi più difficili.⁶⁰⁵ (p.21)

L'evento è irripetibile – e non esiste *continuità* tra evento e evento (“Dada non ha memoria” dice Soupault in un testo del '21, dove Dada, che “non ha nessun avvenire” si oppone all'intelligenza). Casi, non elementi di un kosmos. Il caso ha luogo perciò in forme sempre cangianti. “Dada si può applicare a tutto, eppure non è niente, è il punto in cui il sì e il no si incontrano, non solennemente nei castelli delle filosofie umane, ma in tutta semplicità all'angolo della strada, come i cani e le cavalette” (Tzara). Picabia, polemizzando con un Dada “ormai rinchiuso in se stesso”, diceva “bisogna essere nomadi, traversare le idee come si traversano paesi e città [...] bisogna mascherare l'interno delle chiese da transatlantici e i transatlantici da cannoli alla panna”.⁶⁰⁶ (p.23)

Je, est un autre. Questa, dopo “Ich hab' mein Sach' auf Nichts gestellt”, è l'altra cifra di Dada. E con essa si interroga qualcosa di assai più segreto della semplice Spaltung dell'Io – della semplice lacerazione dell'Io al suo interno tra strati e facoltà sempre più reciprocamente astratti. Io, è un altro: non solo non riconosco più *un Io unico*, non solo l'Io si è diviso in *altri* – ma l'Io è divenuto Altro: altro da sé come Soggetto, altro da sé come Fondamento. Non più l'Io con le sue espressioni e le forme della sua ex-sistenza – ma l'infinita ricchezza dell'evento, la cui energia canta *per un attimo* l'immagine. Energia e immagine sono una cosa. Dall'energia si produce spontaneamente l'immagine – senza logica a priori, oltre ogni possibile giudizio di coerenza o incoerenza.⁶⁰⁷ (p.24)

Realismo. Il primo “agguato” è teso sulla strada dell'allentamento dei vincoli, dell'*ordine*, propri dell'Io e del Senso che gli è correlato. Questo metodo non giunge, infatti, ad affermare il gioco che “non significa nulla”, la sua “superiore libertà”, ma, come Benjamin vide con chiarezza, la *precedenza* della Lingua. L'apparente libertà sintattica mistifica l'*imporsi* della Lingua. Ogni incoerenza o illogicità della struttura *si fonda* su un segno *che è parola*. Il metodo verso il puro gioco si interrompe (ciò che Benjamin non vide) appunto nell'infinito ripetersi di “esperimenti magici con le parole”.⁶⁰⁸ (p.25)

Riso. Il secondo agguato a Dada è teso dal polimorfismo del *riso*. Poiché Dada *anche* ride. Vi è riso dell'*illuminato* per il quale “ogni istante vale una gemma inestimabile”. Ma esso avviene nel vuoto, nel *vero* vuoto, dove non può esserci traccia di in-tenzione o realismo magico della parola. [...] Vi è il riso di Zarathustra – il riso *al colmo* del nihilismo: leggerezza senza legami e potere senza limiti, come dice Bataille. Il riso che giunge a ridere dello stesso soggetto che ha realizzato la posizione nihilista: “ho finalmente più di un volto. E non so quale si beffa dell'altro”. Il riso che si libera dal peso delle cose più sacre, dallo spirito della gravità.⁶⁰⁹ (p.25-26)

Ma vi è il riso di cui Blok parla: quello dell'*ironia*, il *demone* del riso. È il riso corruttore che pone la completa indifferenza-equivalenza delle cose: “l'annientante riso devastatore” che compie la storia del logos distruttivo.⁶¹⁰ (p.26)

Montage. Sono, infine, le maglie del Montage che catturano il Nulla di Dada. Montage non è concepibile se non sullo sfondo della Gleichwertigkeit, di cui abbiamo discusso. Per Benjamin la stessa forza rivoluzionaria di Dada consiste nel principio del *Montage*: esso è Entfremdung (“estraniazione”) e Unterbrechung (“interruzione”) – il *Montage* estrania dalla percezione normale nell'evento e spezza il corso abituale delle azioni. Ciò rende perturbante il familiare, illumina ogni elemento della vita quotidiana così da poter affermare: “l'accadere è trasformabile, è rivoluzionabile non sulle sue vette, attraverso virtù, eroismo, grandi decisioni, ma soltanto nel suo decorso normale e abituale, attraverso Vernunft und Übung” (“ragione e esercizio”) (Benjamin) – attraverso ragione ed esercizio – attraverso *disciplina* (ma non si interroga forse Benjamin stesso su come questa *disciplina* possa ritrovarsi nella “festa” della rivolta?)⁶¹¹ (p.26-27)

[...] il Montage è essenzialmente l'opposto di questa idea di kultur. Il Montage è inscindibile dalla vita metropolitana. È la simultaneità e l'equi-valenza della Metropoli. È l'intelligenza e stimolo nervoso – Nervenleben, nel senso di Simmel e di Benjamin. Ri-formare il Montage in una filosofia endelliana della Metropoli, è mera reazione.⁶¹² (p.27-28)

⁶⁰⁵ Autores e conceitos chaves: Dada, historicismo, intuição, Goethe, Stirner.

⁶⁰⁶ Autores e conceitos chaves: evento, tempo, Soupault, Tzara, Picabia.

⁶⁰⁷ Conceitos chaves: Eu, evento, energia, imagem.

⁶⁰⁸ Autores e conceitos chaves: Realismo, Língua, palavra, Benjamin.

⁶⁰⁹ Autores e conceitos chaves: Riso, Bataille, Nietzsche.

⁶¹⁰ Autores e conceitos chaves: riso, ironia, destruição, Blok.

⁶¹¹ Autores e conceitos chaves: montagem, interrupção, estranhamento, razão, exercício, disciplina, Benjamin.

⁶¹² Autores e conceitos chaves: montagem, kultur, vida metropolitana, *Nervenleben* (estímulo nervoso) Benjamin, Simmel.

No texto sobre Simmel, publicado na *Angelus Novus* [CACCIARI, Massimo. Note sulla dialettica del negativo nell'epoca della metropoli (saggio su Georg Simmel). *Angelus Novus*: quaderni quadrimestrali di critica, Padova:

Mostrarsi. In un punto Dada sfugge all'aggauto. Si tratta di ciò che Benjamin riassume nel termine di "illuminazione profana". Molte volte lo si è confuso con vaghe auree evocative in cui l'oggetto quotidiano verrebbe avvolto (la pratica di de-contestualizzare l'oggetto potrebbe condurre a risultati analoghi, staccandolo sullo sfondo dell'infinito). L'ottica, invece, è *profana*. E lo è in un senso eminentemente *linguistico*. Il quotidiano rimane impenetrabile (e l'impenetrabile rimane quotidiano) perchè il reale è inesauribile al linguaggio. [...] Il linguaggio significante misura e calcola, organizza e produce – ma mai può dire *il* reale. Quando ciò si riconosce, avviene l'illuminazione profana – e "leggere, pensare, attendere, passeggiare sono forme di illuminazione non meno del consumo di oppio, del sogno, dell'ebbrezza" (Benjamin)

Ma io non posso *dire* questa illuminazione in quanto reale. Dico il leggere e il pensare, l'attendere e il passeggiare – non l'illuminazione che riconosce la impenetrabilità di questo quotidiano. L'impenetrabile è impenetrabile proprio perchè non decibile. Il linguaggio può solo *mostrare* il quotidiano come impenetrabile. Da un lato, sta il linguaggio significante che dice il quotidiano come lo spazio dei dati di fatto (il nuovo spazio di Wittgenstein e Loos)⁶¹³ – dall'altro, l'impenetrabile che si mostra nel quotidiano, come quotidiano. Anzi – non si tratta di due lati – ma della pratica, dell'esserci stesso di questo linguaggio: l'insieme perturbante del *dire* il dicibile e del *mostrarsi* dell'impenetrabile costituisce *il proprio* della illuminazione profana. Soltanto al colmo del loro *rigore* Duchamp e Picabia, Man Ray e Max Ernest sono riusciti a raggiungerlo. Dada è allora questo *mostrarsi* dell'impenetrabile del/nel quotidiano, nel gesto del mero significante.⁶¹⁴ (p.28-29)

CACCIARI, Massimo. Walter Rathenau e il suo ambiente. In: Walter Rathenau e il suo ambiente. Com una antologia di scritti e discorsi politici 1919-1921. Bari: De Donato, 1979. p. 5-84.⁶¹⁵

1. Kultur & Kapitalismus

Si può dire che il problema di Walter Rathenau consista nella *necessità* (questo termine che ritorna di continuo nei suoi scritti) del superamento della forma e della 'età del liberalismo'. Questa *necessità* si ispira a motivi diversi, spesso contraddittori tra loro; dipanarne appieno le tracce significherebbe fare la storia della genesi e dello sviluppo di alcune correnti decisive della 'ideologia tedesca', almeno a partire dagli ultimi decenni del XVIII secolo (Nota 1: Cfr., almeno, K. Epstein, *The Genesis of German Conservatism*, Princeton N. J. 1966; per l'impostazione generale teorico-sociologica, il classico di K. Mannheim, *Das konservative Denken* (1927), ora in K. Mannheim, *Wissenssoziologie*, Neuwied e Berlino 1964, pp.408 ss.; su un piano di storia dei comportamenti e delle di massa, G.L. Mosse, *Le origini culturali del terzo Reich*, trad. It. Milano 1968, e, dello stesso autore, *La nazionalizzazione delle masse*, trad. It. Bologna 1975; molto materiale è anche raccolto in R. Pascal, *Dal naturalismo all'espressionismo*, trad. It. Milano 1977, Capp. I-VII.) Il 'lato Toennies' della tradizione cui Rathenau indubbiamente appartiene si esprime compiutamente, in opere come *Kritik der Zeit* e *Zur Mechanik des Geistes* (Nota 2: I *Gesammelte Schiften* di W. Rathenau apparvero tra 1925 presso la G. Müller Verlag di Monaco il primo volume della *Gesamtausgabe*, a cura di E. Schulin e H. D. Hellige, con il titolo *Hauptwerke und Gespräche* (a cura di E. Schulin), che contiene oltre a *Zur Kritik der Zeit* e *Zur Mechanik des Geistes oder von Reich der Seele*, rispettivamente pubblicati nel 1912 e nel 1913, anche *Von kommenden Dingen*, del 1917. Il volume è indotto da un importante saggio di E. Schulin, *Zu Rathenaus Hauptwerken*, fondamentalmente per dipanare il contesto storico-ideologico delle nozioni di *Mechanisierung* e *Seele*.) nell'idea di una organizzazione comunitaria superante le contraddizioni tra il 'piano' che domina l'impresa industriale e l'organizzazione del lavoro al suo interno, da un lato, e la 'anarchia' dei rapporti sociali e di mercato, dall'altro.⁶¹⁶ (p.7)

Il problema dello Stato si dilata così a quello della possibilità di una Kultur capilistica. Tutta una tradizione culturale ha visto i due termini in assoluta opposizione – e questa tradizione rimaneva particolarmente vivace all'epoca di Rathenau (Basti pensare all'opera giovanile di Lukács, da un lato, a Klages e al George-Kreis, dall'altro, su cui cfr. D. Jost, *Stefan George und seine Élite*, Zurigo, 1949.) Ma se all'interno delle trasformazioni economiche del capitalismo si sprigionano forze che intenzionano effettivamente quei processi di responsabilizzazione e democratizzazione, quella nuova *Verfassung*,

Marsilio Editori, n.21, dezembro 1971, p.1-54], a mesma questão aparece enquanto forma de ler a vida metropolitana.

⁶¹³ Cacciari já demonstrara a questão do "novo espaço" para Wittgenstein e Loos em "Loos-Wien." In: *Oikos*: da Loos a Wittgenstein. Roma: Officina, 1975, p.11-61.

⁶¹⁴ Autores e conceitos chaves: mostrar-se, dizer, profanação, Benjamin, Wittgenstein, Loos, Picabia, Duchamp, Max Ernest, Man Ray

⁶¹⁵ O livro está dividido em duas partes. Na primeira, está o texto de Massimo Cacciari, que também dá título ao livro, e na segunda está uma antologia, também organizada por Cacciari, de escritos e discursos políticos de Walter Rathenau. No texto, Cacciari analisa a atuação política e os escritos do estadista alemão W. R., antes de ser assassinado em 1922, para isso observa a situação política do pós-guerra, a questão do Estado, da cultura, do capitalismo, do nacionalismo.

⁶¹⁶ Autores e conceitos-chave: necessidade, ideologia alemã, Tonnies, Rathenau.

allora sarà forse possibile rivedere criticamente il giudizio della Kultur moderna sul Kapitalismus, operare criticamente anche per il loro 'riconoscersi'. Riportare questo tema – che ha amplissima risonanza nella Germania dell'anteguerra – alle sue ragioni storico-strutturali, è il tentativo di Rathenau, come anche di Sombart, di Naumann, e, per certi aspetti, di Simmel. (Nota 27: Cfr. H. Böhrringer e K. Gründer (a cura di), *Aesthetik und Soziologie um die Jahrhundertwende: George Simmel*, Francoforte s. M. 1976.)⁶¹⁷

Lo sviluppo capitalistico non appare-riducibile a mera forma economica, mera *Zivilisation* (Nota 28: In ciò netta la distanza di questa Kultur da quella di un Klages, e dalla assoluta differenza che questi pone tra Seele e Geist.⁶¹⁸) È un pregiudizio materialistico che rende impossibile cogliere la *necessità* per i diversi assetti produttivi di collocarsi nell'ambito di determinare problematiche e determinati 'valori' culturali. Il problema della forma del politico e della forma-Stato è un aspetto di questa più generale questione. Kultur non è vuota astrazione rispetto alla 'struttura' della Zivilisation – ma esprime la comprensione piena della sua origine, della sua genesi, del suo attuale destino. È sul piano della Kultur che è possibile una 'sintesi comprendente' dei processi di Zivilisation: un loro *Stato*. Kultur è sempre, perciò, *Weltanschauung*, *Weltweisheit*: essa costituisce il 'concetto' delle disperse membra della Zivilisation. Ma senza tale concetto neppure la forza produttiva della Zivilisation, delle sue 'parti', potrebbe emergere ed effermarsi. Questo 'lavoro' della Kultur non è mai perfettamente sistemabile, poiché esso segue la *vita* politico-economica (Nota 29: Questa *Weltanschauung* è davvero caratteristica dell'opera di Simmel. Cfr. la mia *Introduzione ai Saggi di estetica di Simmel*, trad. It. Padova 1970.) ma conduce, di volta in volta, a nuclei unitari di domande e a parametri unitari di giudizio, sui quali la stessa forza del divenire può *concentrarsi* e realizzare in pieno le proprie capacità trans-formative. Il superamento della opposizione statica tra Kultur e Zivilisation, tra Kultur e Kapitalismus, è davvero, malgrado alcune apparenze contrarie dei suoi scritti 'filosofici', l'autentica tendenza dell'opera di Rathenau – ancor più: della sua esperienza politica e imprenditoriale. ⁶¹⁹(p.16-17)

Ma come poteva Walter parlare di Patria? Le lacerazioni che egli deve sanare, che egli è *obbligato* a sanare, sono assai più profonde e costitutive che non per Naumann. Per Walther non si tratta di condurre al riconoscimento del loro essere un tutto, una *Ganzheit*, le forze ancora disperse di una società, ma di conciliare, prima ancora, due popoli e due linguaggi. Se il primo punto di vista della Kultur è apparso necessario per rimontare quella prima divisione sociale ed economica, ancor più esso si imporrà per superare questa seconda, tanto più radicale, frattura. Nessun ebreo, nessun tedesco di origine ebraica, ha le parole di Rathenau nei confronti dell'ebraismo. Esse sembrano scritte apposta per avvalorare la tesi di Veblen sulla auto-negazione che gli ebrei famoso articolo *Ascolta, Israele!*, pubblicato nella "Zukunft" del 6 marzo 1897, egli parla di "un clan asiatico" abitante nelle "pianure prissiane", di un "invisibile ghetto" che sta trionfando sulle razze ariane (la *tragedia* delle *razze ariane*). Gli uomini della intelligenza e della paura, gli uomini della mera Zivilisation, stanno trionfando sugli uomini del coraggio, educati "all'aria libera delle foreste tedesche".[...] Ma l'istanza fondamentale è un'altra: Rathenau crede davvero che lo Judentum vada superato, nel senso dell'*Auf-hebung*, in quel processo di formazione di una nuova Patria germanica[...] Non potrà darsi Patria se permane in Germania l'attuale divisione tra i due popoli che la compongono. È necessario educare l'ebraismo al *Nationalgefühl*, a sentire la Germania come Patria. Il sionismo è il nemico mortale. "La stragrande maggioranza degli ebrei tedeschi ha un unico *Nationalgefühl*: *das deutsche*. Noi vogliamo come i nostri padri vivere e morire in Germania. Vadano altri a fondare stati in Palestina! Noi non trascina nulla verso l'Asia" scrive Walther a Apfel nel novembre del '18. ⁶²⁰(p.24-25)

2. *Mechanisierung* & Seele⁶²¹

Patria esige conciliazione tra l'intelligenza dei *Furchtmenschen* e l'audacia visionaria dei *Mutmenschen*. In questo destinato incontro si raggiungono le radici della Seele, dell'Anima tedesca. E l'Anima "è lo specchio di Dio" – come suona la prima fase del *Breviarium Mysticum*, che Rathenau compose rapito dall'esperienza del suo viaggio nell'Ellade nel 1906. Proprio in questa opposizione di Seele e Geist si vede quanto essenzialmente Rathenau appartenga alla filosofia tedesca della vita, tra *Wilhelmzeit* e Weimar.⁶²² (p.28)

Per Rathenau, il capitalismo è piuttosto la drammatica vicenda del conflitto tra Seele e Geist, conflitto che però risulta teleologicamente disposto alla *Aufhebung* del Geist. La Kultur dell'epoca del capitalismo è appunto espressione di questa teleologica. Vi è una 'storia provvidenziale' della

⁶¹⁷ Cidades, autores e conceitos-chave: Alemanha, Estado, capitalismo, Verfassung, Sombart, Nauman, Simmel, Rathenau.

⁶¹⁸ Oposição entre alma (Seele) e espírito (Geist).

⁶¹⁹ Autores e conceitos-chave: Estado, cultura, capitalismo, civilização, Simmel.

⁶²⁰ Autores, cidades e conceitos-chave: Alemanha, pátria, judeu, Nauman, Rathenau.

⁶²¹ *Mechanisierung*, Seele – mecanização e alma

⁶²² Autores e Conceitos-chave: Seele (alma), Geist (espírito), filosofia alemã da vida, Rathenau, Weimar.

Zivilisation capitalistica: ed è la 'nostalgia' delle sue forze essenziali verso la sintesi nello Stato come organismo, nel linguaggio della Patria.⁶²³ (p.29)

Rathenau non è certamente Weber – e neppure Simmel. Pur rimanendo sostanzialmente estraneo ad un diffuso anti-capitalismo regressivo, egli continua a pensare la storia economico-politica moderna in termini finalistico-organici. L'idea di Kultur che egli propone, le stesse coppie di opposti che cerca di dialettizzare, rimandano a una precisa tradizione: alla commistione tra mito weimariano-classico, utopia tönnesiana della *Gemeinschaft*, ideologie del *Volk-Preussentum*. Questa tradizione, per quanto Walther si sforzi di 'ri-lavorarla' dal interno nelle direzioni che abbiamo seguito, si esprime in lui a volte con accenti scolastici e retorici. È un tratto che ritorna in molte memorie su Rathenau.⁶²⁴ (p.31)

3. Mercanti ed eroi

Per certi aspetti, chi comprende più duramente le necessità della organizzazione capitalistica e le sue 'repliche' alla ideologia del Werkbund è proprio Walther Rathenau. A partire dal 1907, il suo impegno come grande industriale diviene assillante. Egli parteciperà, tra questa data e la morte, ai Consigli di amministrazione di oltre 60 società, dalla Germania all'Italia, dall'Inghilterra alla Spagna. Walther appare come un autentico *Leadergeist* della fase di concentrazione interna ed espansione internazionale del capitale tedesco.⁶²⁵ (p.41)

Nelle sue opere politiche del dopo-guerra, Rathenau è soprattutto interessato proprio ad evidenziare il non-senso *tecnico* del discorso del politico. Ciò non potrà avere come risultato che il distacco delle forze economiche da questo politico, l'*illegittimità* di questo politico agli occhi di quelle forze. La tragedia del nuovo liberalismo, che approda ad una forma di 'fedeltà repubblicana', consiste eminentemente proprio in questa contraddizione. (Nota 122: Questa contraddizione, che accomuna Rathenau e Naumann, Troeltsch, Meinecke e Mann, è spietatamente analizzata da Spengler nelle sue opere, sotto l'aspetto storico-culturale, e da Carl Schmitt, sotto quello teoretico-iuridico. La ragione sta nel fatto che, come Adorno mise definitivamente in evidenza, la critica reazionaria del liberalismo è a Weimar superiore a quella progressista, e ancor più alle istanze di interna riforma del liberalismo stesso (Th. W. Adorno, *Spengler dopo il tramonto*, in *Prismi*, trad. It. Torino 1972)⁶²⁶ (p.57)

4. La nuova economia

La tetralogia del'17-19, da *Von kommendon Dingen* a *Der neue Staat*, è dedicata appunto allo studio di questi difficili rapporti. Il momento centrale è costituito dall'opera che ritengo la più importante di Rathenau, *Die neue Wirtschaft*. Il problema della ricostruzione capitalistica in Germania, alla luce delle prime esperienze della Repubblica, cui sarà dedicato *Der neue Staat*, è comprensibile soltanto sulla base dell'analisi, finalmente diretta, dei principi contemporanei della organizzazione economica, contenuta in *La nuova economia*.

Abbiamo già visto come, per Rathenau, la guerra avesse compiuto in pochi anni una evoluzione della vita economica già *seganta*. Controllo statale e pianificazione delle attività economiche diventano condizioni necessarie per il massimo sviluppo delle forze produttive. Tutto il gioco di mediazioni e compromessi che costituisce il rapporto di produzione (dallo sforzo innovativo, alla contrattazione collettiva col sindacato, alle nuove forme di concorrenza sovra-nazionale) non può svolgersi se non come *funzione* di strategie e decisioni politiche complessive. Ciò era vero per l'economia di ricostruzione, lo sarà sempre più. Le forze della socializzazione della vita economica conducono al problema della *organizzazione* attraverso l'intervento dello Stato.⁶²⁷ (p.58)

5. Morire a Weimar

Quando Rathenau giunge al ministero degli Esteri, chiamatovi dall'amico Wirth alla fine del gennaio del'22, dopo aver ricoperto nel precedente gabinetto Wirth la carica di ministro per la ricostruzione, egli è ormai perfettamente *disperato* nei confronti della repubblica. È l'ultima coalizione di Weimar (*weimarer Koalition*), e l'assassinio di Rathenau ne rappresenta davvero il momento conclusivo, malgrado la momentanea fiammata anti-fascista che esso provocò (Nota 149: C. S. Maier, *Recasting Bourgeois Europe*, pp.293-4. Sull'assassinio di Rathenau e le sue conseguenze, cfr. E. Eyck, *Storia della Repubblica di Weimar*, Torino 1966, cap.VIII.) Di quale Stato è ministro? Di quale Kultur poteva dirsi portatore? La repubblica gli appare come il tempo della "piccola gente": "tutti alberi nani[...] tutti 'uomini' che si potrebbero scambiare l'uno con l'altro". (Nota 150: H. Kessler, *Tagebücher*, cit. Inutile sottolineare come questo 'pathos' unisca Rathenau alle più dure critiche della 'destra' a Weimar - a quelle di Schmitt in particolare. Sul ruolo politico-intellettuale di Schmitt, il lavoro più equilibrato è

⁶²³ Autores e conceitos-chave: Seele (alma), Geist (spirito), capitalismo, Rathenau.

⁶²⁴ Autores e conceitos-chave: anticapitalismo, Rathenau, Weber, Simmel, Weimar, Tönnies.

⁶²⁵ Autores e conceitos-chave: industrialização, Rathenau.

⁶²⁶ Autores e conceitos-chave: Liberalismo, Rathenau, Naumann, Troeltsch, Meinecke, Mann, Spengler, C. Schmitt, Adorno.

⁶²⁷ Autores e conceitos-chave: Economia, República, Rathenau.

quello di G. Schwab, *The Challenge of Exception. An Introduction to the political Ideas of Carl Schmitt between 1921-1936*, Berlino 1970. [...] ⁶²⁸ (p.70-71)

L'assassinio di Rathenau – che altri interpretano come resurrezione dello spirito di unità nazionale e solidarietà democratica – è visto da Troeltsch come simbolo della fine di Weimar. La morte di Rathenau significa, infatti, la fine di ogni possibilità di costituire un forte democratico. La repubblica poteva reggersi soltanto finché si reggeva questa possibilità. Se mancano gli stessi uomini in grado di renderla credibile, la repubblica si lascerà, trascinata dagli estremi. ⁶²⁹(p.77)

CACCIARI, Massimo. Di alcuni motivi in Walter Benjamin (Da "Ursprung des Trauerspiels" a "Der Autor als Produzent"). In: *Critica e storia: Materiali su Benjamin*. Venezia: Cluva, 1980, p.41-71. ⁶³⁰

Il rapporto dialettico tra processo di formalizzazione, linguaggio, avanguardia artistica domina la ricerca benjaminiana. Le più nascoste interdipendenze vengono alla luce: la matrice logica del "barocco" di Hofmannsthal – il dramma del linguaggio in Kafka – il destino "espressionista" della scienza *positiva* del linguaggio artistico. I confini delle categorie analitiche fin qui usate si spezzano. Basta confrontare l'*Ursprung* (Nota 1: W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (Berlino 1928), trad. It. Torino 1971. Soltanto un breve estratto era stato pubblicato, prima del '28, nei "Neue Deutsche Beiträge" curati da Hofmannsthal, ma l'abbozzo dell'opera risaliva al 1916 e la sua composizione al '25.) con gli abbozzi contemporanei di nuova estetica: la *Philosophie der Kunst* (Nota 2: G. LUKACS, *Filosofia dell'Arte e Estetica di Heidelberg*, trad. It. Milano 1973-74. La composizione delle sue opere risale al periodo 1912-1918 e fungono "da ponte e da anello di congiunzione tra l'anima e le forme e Teoria del romanzo" (T. Perlini, "Prefazione" a *Filosofia dell'Arte*) lukácsiana, ad esempio, da una parte, gli scritti di Conrad e Geiger (Nota 3: W. Conrad, *Der Aesthetische Gegenstand (eine phänomenologische Studie)*, in "Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft", III/1908; IV/1909, trad. It parziale a cura di G. Scaramuzza, Padova 1972.), dall'altra. Negli scritti lukácsiani del '12-'18 la tendenza sistematica, l'uscita hegeliana dalle aporie de *L'Anima e le Forme*, rivela chiaramente l'influsso del "mito" goethiano, dell'interpretazione neo-kantiana, in chiave di filosofia dei valori, di Goethe. Vi è in nuce, in questi scritti, soprattutto nel concetto di "simbolo", lo sviluppo "marxista" successivo delle idee del tipico e del realismo critico. ⁶³¹ (p.41)

[...]linguaggio dimostra una struttura trascendentale-intenzionale specifica. Essa costituisce il campo dell'analisi fenomenologica: le connessioni cosali e concettuali che essa analizza "rappresentano" l'idea. La filosofia viene a superare in tal modo la scissione che appariva radicale tra *Verfassung*⁶³² a priori e significati. Essa fa sì che il linguaggio possa riappropriarsi della verità, come suo "progetto". Ma il passaggio, l'Übergang kantiano, non viene perciò affatto risoluto (Nota 11: Ci riferiamo a Kant, sempre "rimosso", del cosiddetto *Opus Postumum*, voll. XXI e XXII delle *Gesammelte Schriften* di Kant a cura dell'Academia Prussiana delle Scienze, Berlino-Lipsia 1936-1938. Tutto il Primo Konvolut è dedicato alla crisi delle definizioni stesse di filosofia "trascendentale". La ricerca filosofica può apparire determinante soltanto nella misura in cui "una parte" della Naturwissenschaft stia tra "fisica" e "principi metafisici" – senza che sta "parte non può esservi Überschritt, ma *Sprung* (XXI, p.178). Da qui il problema dell'a priori "materiale", come discussione sulla possibilità della *fisica*, sistematicamente intesa. L'effettualità della *Verfassung* logica non può consistere nella semplice deduzione della propria struttura formale – il problema non consiste nella deduzione dell'a priori, ma nella costruzione dell'a priori della *fisica*. Ciò ci riporta ancora al problema del dibattito sul machismo.): esso si interrogava sulla possibilità di stabilire una funzione *determinante* della ricerca filosofica nei confronti dei linguaggi scientifici particolari, specializzati. ⁶³³ (p.46)

In Benjamin lo schematismo husserliano si presenta lacerato. Lo stesso problema centrale dello schematismo, l'unità sistematica dei diversi progetti scientifici, è qui assente. La ricerca del correlato intenzionale di ontologia formale non riesce più nella deduzione delle forme trascendentali della soggettività. Nello schematismo, infatti, è presente questo duplice movimento: la correlazione essenziale tra forma trascendentale e mondo dell'esperienza – la deduzione del carattere determinante di questa sintesi per la ricerca scientifica *data*. Questi processi appaiono ad origine *bloccati* nel discorso di Benjamin. La verità come essere *intentionalloses* costituito da idee va intesa in senso

⁶²⁸ Autores e conceitos-chave: Estado, cultura, República, Weimar, Whirt, Rathenau, C. Schmitt.

⁶²⁹ Acontecimentos-chave: assassinato de Rathenau.

⁶³⁰ Em contribuição ao livro *Critica e storia*, Massimo Cacciari percorre o itinerário histórico-político de Walter Benjamin. Itinerário que vai de "Ursprung des Trauerspiels" (*Origem do drama barroco alemão*, 1928) a "Der Autor als Produzent" (*O autor como produtor* - conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934).

⁶³¹ Autores e conceitos-chave: crítica, marxismo, barroco, Benjamim, Hofmannsthal, Lukács, Conrad, Geiger, Goethe, Kant, Hegel.

⁶³² *Verfassung* – condição, constituição.

⁶³³ Autor-chave: Kant.

radicale: non solo essa non dipende da strutture intenzionali soggettive, ma neppure si può “rappresentare” al loro interno. Il darsi della verità è sottratto ad “ogni genere di intenzione”. “La verità non entra mai a far parte di una relazione, tanto meno di una relazione intenzionale”.⁶³⁴ (Nota 15: W. BENJAMIN, *Ursprung*, trad. It. cit., p.16.)

La coincidenza di Idea e Cosa nel Nome dimostra spietatamente che questi linguaggi non scoprono l’*in-sè* del loro oggetto, non possono pretendere ad alcuna assolutezza, non possono essere dedotti da sintassi necessarie e universali. La loro “razionalità” non potrà più essere “salvata” nell’idea – o, meglio, potrà, d’ora in poi, essere “salvata” solo idealmente. La loro “razionalità” esclude quella domanda di “verità”, in base alla quale invece, la Filosofia li interroga. Ma già in Benjamin questa ricerca è chiaramente cessata: la ricerca filosofica vi assume un significato opposto: Il Nome è segno di un ritirarsi radicale dal linguaggio. Soltanto nel Nome “divinizzato” l’idea auto-traspare. Esso non è schema dell’idea, ma l’idea stessa. Più specificamente: esso è *simbolo* dell’idea: l’altro lato dell’idea, indissolubile da questa. Il Nome nella sua “intatta nobiltà denominativa” è sempre *con* l’idea. La filosofia non fa che avvenire e lasciar trasparire questo carattere *simbolico* del Nome: simbolico significa: non poter essere che con l’idea.

Simbolo è perciò il Nome stesso, non ciò che il Nome significa, non l’intenzionalità che può caricarlo nel linguaggio. La filosofia rappresenta questo carattere simbolico del Nome. Essa scava nel Nome e *intorno* al Nome, fino a smantellare ogni resistenza da parte del contesto linguistico, fino a raggiungere la massima trasparenza. Allora, nel Nome, si rappresenta l’idea. La filosofia perviene al Nome, e, immediatamente, ne avverte l’essere-simbolo. Concepire simbolicamente la parola è rappresentare l’essere delle idee: afferare ogni Nome significa cogliere in esso il rapporto originario tra l’*in-sè* di Cosa ed Idea.⁶³⁵ (p.52)

Definito lo spazio “divino” (tragico, assoluto) del Nome, occorre allora definire quello dei linguaggi “abbandonati da dio”. Il simbolo non è “una relazione tra apparizione ed essenza” – ma l’essenza stessa del Nome, come coincidenza di idea e cosa, come unità “dell’oggetto sensibile e di quello sovrasensibile”. Il simbolo è un “paradosso teologico” (Nota 24: W. BENJAMIN, *Ursprung*, trad. It. cit., p.175). Ma questo paradosso è comprensibile soltanto sullo sfondo scuro (Nota 25: W. BENJAMIN, *Ursprung*, trad. It. cit., p.168. IL nuovo concetto di allegorico “si proponeva come il fondo scuro contro il quale doveva profilarsi chiaro il mondo del simbolico”.) della molteplicità dei giochi, delle tecniche, del *segno*, non più inteso come “corpo” dell’idea, manifestazione della sintesi tra forma eidetica ed Erlebnis, *scrittura* che si giustifica sulla base di una sua verità a priori, compresa in una *Verfassung* complessiva. Definito lo spazio tragico del Nome come coincidenza *assoluta* di idea e cosa, estraneo ad esso, radicalmente *altro* rispetto allo statuto che fonda questa coincidenza, è appunto lo spazio del *segno*. Se la verità del classico non è la sintesi di sensibile e sovrasensibile, ma la loro identità nel Nome, come simbolo – la verità del segno non consiste nel suo essere dedotto *logicamente*, prodotto estremo di una riduzione logica, ma nell’impedire ogni identità, nell’essere come *allegoria*. E soltanto su questo sfondo appare in tutti i suoi contorni il Nome. L’analisi della tragedia è costretta a trasformarsi in quella dell’allegoria. Ma lo stesso *nominare*, una volta compresi i confini della propria utopia, deve trasformarsi in segno e scrittura, in allegoria. Come il simbolo non è, infatti, la sintesi di due parti ad origini divise, così l’allegorico non va inteso nei termini tradizionali, quasi si trattasse di un rapporto convenzionale tra immagine e significato. L’allegoria non è una modalità della designazione, “non è una tecnica giocosa per produrre immagine” (Nota 26: W. BENJAMIN, *Ursprung*, trad. It. cit., p.170), ma la scrittura stessa: l’espressione come essa si dà, nella nudità delle sue convenzioni, nel gioco febbrile delle sue forme radicalmente immanenti.⁶³⁶ (p.54-55)

L’espressionismo si determina nel Wollen – nel volere-trarre da questa realtà la rappresentazione totale, sintetica, del destino della creatura, la rappresentazione del rapporto necessario tra Trauerspiel e Tragedia, tra allegorico e nome. Infatti, l’espressionismo *riconosce* ormai questa intera vicenda. Il suo problema *insuperabile* sta nell’esprimerla. Perciò, l’espressionismo si determina in un Wollen⁶³⁷ che è *puro dovere*. Nel momento estremo della “caduta” nel *puro* linguaggio, emerge anche la storia che ha portato a questo punto – e questa storia l’opera *deve* rappresentare.⁶³⁸ (p.65)

Il termine “espressionismo” non indica un concetto, ma una costellazione di atti, di esperimenti, di linguaggi, il cui rapporto sta nella reciproca differenza e nell’immanente conflitto tra ognuno di essi e la totalità degli elementi che ne compongono il destino.⁶³⁹ (p.65)

⁶³⁴ Autores e Conceitos-chave: verdade, representação, Husserl.

⁶³⁵ Conceitos-chave: Linguagem, Nome, Idéia, Representação, Coisa.

⁶³⁶ Conceitos-chave: nome, tragédia, alegoria, imagem, imanência.

⁶³⁷ Wollen – querer.

⁶³⁸ Conceitos-chave: expressionismo, tragédia, alegoria, nome.

⁶³⁹ Conceitos-chave: expressionismo, constelação.

Il discorso sulla tecnica, *così svolto*, all'interno, cioè, delle trasformazioni e dei movimenti complessivi del simbolico, dell'alegorico e dell'Expressionismus, comporta quello sulla *crisi*. Tecnica non significa Verfassung ideale di segni – ma le modalità immanenti di quelle trasformazioni. Tecnica è l'espressione delle differenze, delle *crisi* che le determinano. Perciò anche l'espressionismo, come già abbiamo visto, non può valere come *soluzione*, non può essere Valore. Questo è il "lato nascosto" de *L'opera d'arte nel periodo della sua riproducibilità tecnica*: chi legge questo libro senza l'*Ursprung*, lo riduce necessariamente a mero anticipo di Max Bense (Nota 41: *L'opera d'arte benjaminiana* (trad. It. Torino 1966) risulta così profondamente connessa alla problematica dell' *Ursprung*: la stessa "distruzione dell'aura" vi si annuncia ancora nel nome di Riegl, p.24) Ma la sua differenza radicale con l'estetica tecnologica bensiana non sta in equivoci "impegni", in neo-cattoliche riedizioni del problema della "scelta", bensì nel concetto stesso di *tecnica*. L'*Ursprung* testimonia come la dimensione della tecnica non solo abbia origine, ma come essa sia inscindibile da quella di trasformazione e di crisi. *L'opera d'arte* non parla, perciò, "d'altro" rispetto a Bense – ma parla esattamente delle *stesse cose*, in modo radicalmente *opposto* da Bense. Essa parla dell'impossibilità di un *sistema* delle tecniche, come fa invece il discorso apologetico intorno ad esse – essa abbandona l' ipotesi di un progresso *lineare* nello sviluppo delle tecniche, e ne aferra, invece, la dimensione storico-conflittuale – ne aferra l'essere-segno come *differenza e crisi*.⁶⁴⁰ (p.66-67)

L'emergere, a questo punto, dei concetti di differenza e crisi *avvera* il percorso che abbiamo tracciato dall'*Ursprung*, anzi: dalla sua *Premessa* logico-formalizzante, attraverso la dialettica di simbolico e allegorico, fino all'Expressionismus. Al confine della *critica* dell'economia politica, all'interno della quale sta ormai l'analisi dello stesso *Autor als Produzent*, Benjamin si arresta. Ma egli ha portato *tutto il passato* a questo punto. Il saggio del '34 è la verifica storico-politica dell'*itinerarium* che abbiamo seguito e "riassunto" nei motivi benjaminiani dell'*Ursprung*. Ma esso è anche la *verifica* dell'attacco di Loos al Werkbund, del suo rifiuto del Bauhaus – è anche il senso politico-storico-oggettivo, strutturale, al di là di qualsiasi esplicita "dichiarazione", del problema del linguaggio e della "tecnica" in Schönberg⁶⁴¹ e Webern⁶⁴². È il definitivo *avverarsi*, in ogni senso, della *seria* apocalisse viennese.⁶⁴³ (p.70-71)

CACCIARI, Massimo. Concetto e simboli dell'eterno ritorno. In: CACCIARI, Massimo (org.). *Crucialità del tempo: saggi sulla concezione nietzschiana del tempo*. Napoli: Liguori, 1980, p.55-91.⁶⁴⁴

1. L'Anticristo nietzschiano fonda il proprio 'potere' sulla sua concezione del tempo; la forza della sua critica si concentra sul rapporto che la metafisica e il cristianesimo instaurano tra concetto e tempo. Qui sta forse la chiave per intendere l'idea nietzschiana del nihilismo e quella del suo possibile superamento. Il concetto è propriamente catturare-comprendere il tempo. Contenuto dell'atto del *begreifen*⁶⁴⁵, del *Begriff*⁶⁴⁶, è il divenire. Ciò che nel discorso si vuole togliere-superare è il divenire, il puro divenire delle cose che si manifestano nel tempo. Il concetto si alimenta del tempo: il suo lavoro consiste appunto nell'assumere il *problème* del divenire e catturarlo, fissarlo, 'formarlo'.⁶⁴⁷ (p.55)

⁶⁴⁰ Autores e conceitos-chave: técnica, crise, diferença, M. Bense, Benjamin.

⁶⁴¹ Nascido em Viena a 13 de setembro de 1874, Schönberg morreu em Los Angeles a 13 de julho de 1951. Aquele que seria o fundador da "Escola de Viena" e marcaria muito singularmente com sua "pedagogia" toda a música do século XX foi um autodidata. [Após passar os anos de 1901 a 1903 em Berlim], volta a Viena[começando suas atividades pedagógicas, com Berg e Webern entre seus primeiros "discípulos". Após empreender longas e laboriosas pesquisas (1913-1923), Schoenberg conclui, entre 1923 e 1924 quatro obras importantes: as *Cinco Peças para Piano op. 23* (1920-1923), a *Serenata op.24* (1920-1923), a *Suíte para Piano op.25* (1921-1923) e o *Quinteto para Instrumentos de Sopro op.26*. Importantes elas o são efetivamente, já é que nestas obras que se opera a constituição de uma técnica composicional nova, o método de composição com doze sons

⁶⁴² Nascido em Viena, a 3 de dezembro de 1883; morreu em Mittersill (assassinado, por engano, por um soldado americano, nos Alpes, região de Salsburgo) a 15 de setembro de 1945. [...] Nos anos de pós-segunda guerra, o mais obscuro dos músicos - Schoenberg, Berg, Webern - que iniciaram a denominada segunda Escola de Viena, viu sua obra redescoberta por uma geração fascinada, que o considerava um modelo de utilização do método serial. Segundo Pierre Boulez, enquanto Schoenberg e Berg se prendem à decadência da grande corrente romântica e a encerram, Webern, através de Debussy, reage violentamente contra qualquer retórica de herança, a fim de reabilitar o poder do som. Com efeito, Debussy é o único compositor que se pode aproximar de Webern: há em ambos a mesma tendência a destruir a organização formal preexistente à obra, a mesma utilização da beleza do som por ele mesmo, a mesma elíptica pulverização da linguagem" (1954) (*Extraído de TRANCHEFORT*, 1991, p. 919-20).

⁶⁴³ Autores, cidades e conceitos-chave: alegoria, linguagem, técnica, Viena, Loos, Benjamin, Schönberg e Webern.

⁶⁴⁴ Livro organizado por Cacciari. Contribuem: M. Bertaglia (Nihilismo e festività del simbolo della Croce. Hegel verso Nietzsche), G. Franck (Nietzsche: tempo sacro, tempo del gioco nel pensiero dell'eterno ritorno), Giangiorgio Pasqualotto (Nietzsche, o dell'ermeneutica interminabile). Em seu texto, Massimo Cacciari, para trabalhar a questão do eterno retorno em Nietzsche, destaca a relação entre conceito e tempo em Nietzsche, a *fê* e o Invisível na experiência judaico-cristã, as imagens de Vasilij Rôzanov e a morte de Deus em Nietzsche.

⁶⁴⁵ *Begreifen* - Verbo - Compreender, entender, perceber.

⁶⁴⁶ *Begriff* - Substantivo - Conceito, termo, idéia, noção.

⁶⁴⁷ Autores e conceitos-chave: tempo, conceito, Nietzsche.

2. Iniziamo dal problema della fede come categoria specifica dell'esperienza religiosa giudaico-cristiana. La critica nietzschiana fa certamente propria *anche* quella hegeliana, che verteva sulla sostanziale Alterità del Pressuposto. Che cosa comporti il mantenimento di questa critica, cercheremo di vederlo più tardi. Interessa ora sottolineare quell'altro della critica nietzschiana, che finisce con l'emergere come quello davvero centrale. Si tratta dell'attacco alla fede in quanto *argumentum non apparentium* (Nota 2: E. SEVERINO, *Gli abitatori del tempo*, Roma 1978, p.146). Ciò che è sostanziale nell'esperienza di fede è l'invisibile che si mantiene tale, l'invisibile non traducibile concettualmente, non pro-ducibile, non portabile alla presenza. Il rapporto intrinseco della fede con l'Invisibile è lo scandalo, per Nietzsche, della esperienza religiosa giudaico-cristiana. Il Pressuposto di cui nella fede si tratta è l'Invisibile. L'apparente è costantemente 'calunniato' come schermo, ostacolo alla sostanza invisibile, o come sua semplice scrittura, la cui corretta interpretazione può essere soltanto allegorica. Nella fede il invisibile, o come sua semplice scrittura, la cui corretta interpretazione può essere soltanto allegorica. Nella fede il visibile è condannato a una radicale infirmitas: in quanto tale, esso è assolutamente infondato e incomprendibile. Solo in rapporto all'Invisibile il visibile ha carattere e senso, solo negandosi in quanto tale esso si salva.⁶⁴⁸ (p.58)

3. Il piano lato della critica nietzschiana non ha mai trovato immagini più traboccanti di quelle di Vasilij Rõzanov⁶⁴⁹. L'uomo in rivolta contro l'indistricabile nesso di storicità e calunnia del visibile caratterizzante la fede giudaico-cristiana giunge in lui a perfetta disperazione. Nè in altri ambienti poteva aver luogo l'esatta comprensione della nietzschiana 'morte di Dio'. Nietzsche sapeva di annunciarla per un'altra Europa, non per quella che aveva già messo a morte Dio infinite volte con le armi del suo Illuminismo. Soltanto nella Russia di Dostoevskij, tra Dostoevskij e la guerra, la morte nietzschiana di Dio poteva essere compresa nella sua autenticità: la morte del Dio 'romantico' è la morte necessaria dei falsi Immutabili, segna il punto sommo di disperazione sulla nostra storia affinché sia possibile il salto ad un nuovo pensiero abissale, per il quale si concilino necessità e evento. La morte di Dio non è semplice 'eroico' disincanto, ma nuovo annuncio della Necessità – essa spalanca all'ascolto di questo annuncio.⁶⁵⁰

4. In Nietzsche il problema della morte di Dio non svolge che una funzione introduttiva. Al più, esso rendere evidente il quadro simbolico-concettuale cui Nietzsche aderisce. *Che il dio muoia* – ciò è trita banalità. Infiniti dèi sono scomparsi, messi a morte dall'uomo. E sempre quest'assassinio ha svolto una funzione creatrice, ha modificato radicalmente l'esistenza dell'uomo, è stato costitutivo di un nuovo Anno. Il sacrificio del dio crea o rinnova l'esistenza dell'uomo, ha sempre valore cosmogonico. Perché vi sia autentica Renovatio è necessario che il vecchio ordine sia giunto alla sua fine, al suo

⁶⁴⁸ Autores e conceitos-chave: fé, alegoria, Nietzsche, Hegel.

⁶⁴⁹ Asilij Vasil'evic Rozanov nacque a Vetluga [Kostroma] nel 1856. Fu per molti anni insegnante di storia e geografia in città di provincia. Trasferitosi a Pietroburgo, entrò nell'ambiente dell'intelligenza slavofila e conservatrice. Nel 1899 cominciò a collaborare stabilmente con la rivista reazionaria «Il Tempo nuovo». Nel 1900 fu uno dei fondatori della Società religioso-filosofica. Il suo pensiero e il suo atteggiamento esistenziale furono sempre contraddittori. Conservatore in politica, per un certo periodo scrisse con uno pseudonimo per il liberale «Parola russa». Appassionato e profondo conoscitore del giudaismo, nel 1912 fu espulso dalla Società religios-filosofica per un articolo antisemita. Ostinato difensore di un nuovo cristianesimo «sessuale» e pecore nera dell'ortodossia, dopo la rivoluzione per cui provò un entusiasmo passeggero, si ritirò nel monastero della Trinità, vicino Mosca. Morì qui, a Sergeevskij-Posad [oggi Za gorsk] nel 1919, con il 'conforto dei sacramenti'.

Alla base dell'opera di Rozanov è la sua religione naturali stica del sesso e della procreazione. Partito da una proposta di riforme pratiche del diritto familiare, giunse a una totale revisione del cristianesimo tradizionale stigmatizzato per la sua natura essenzialmente ascetica e asessuata, per l'intrinseca tensione al dopo-morte, in stridente contrasto con la religione del la vita e della riproduzione predicata dal dio-padre del Vecchio Testamento: "Nel mondo del non chiaro e dell'incerto" (1901), "Presso le mura della chiesa" (1906), "La chiesa russa" (1906), "La faccia oscura" (1911), "Uomini lunari" (1913), "Apocalisse del nostro tempo" (1918). Le sue riflessioni sulla religione dell'antico Egitto apparvero negli ultimi anni, riunite nel volume "Motivi orientali".

Rozanov usava anche nei saggi uno stile frammentario, procedente per continue 'illuminazioni', vicino più alla narrazione o alla conversazione che alla dissertazione filosofica. La sua fama letteraria è però più legata a Cose isolate (1912) e ai due volumi di Foglie cadute (1913, 1915). Si tratta di sequenze di massi me, riflessioni, spunti di racconto. Attraverso la frammentarietà, il capillare egotismo della visione, la scomposizione 'poli fonica' tendente a riprodurre le cadenze della lingua viva, Rozanov dissacra la moderna funzione 'gutenberghiana' della scrittura per restituire una dimensione più intima: di resa diretta delle minime variazioni emotive, a uno stadio ideale di manoscritto o di palinsesto in margine agli avvenimenti dell'anima e del pensiero. Non a caso uno degli scritti più illuminanti di Rozanov è la sua edizione delle lettere indirizzategli da N.N. Strachov, uno straordinario esempio di scrittura come glossa. A Rozanov si deve anche una delle più suggestive letture dell'opera di Dostoevskij, ne "La leggenda del grande inquisito re" (1890), contenente alcune intuizioni fondamentali, come la sconfessione del presunto realismo dell'autore delle "Anime morte".

L'influsso di Rozanov sulle tendenze più sperimentali della narrativa posteriore fu determinante. Nel periodo sovietico la sua opera non fu più diffusa, anche per la lettura di Rozanov che se ne faceva, di uomo non di rottura con la tradizione ma legato alla reazione e al conservatorismo. (www.girodivite.it/antenati/xx1sec/_rozanov)

⁶⁵⁰ Autores, cidades e conceitos-chave: morte de Deus, Iluminismo, Necessidade, evento, Rússia, Dostoevski, Nietzsche, Rozanov.

Ultimo, possa essere radicalmente annientato. Il gesto estremo di questa annichilatio consiste appunto nell'assassinio del dio – condizione suprema del rinnovarsi cosmico. Dunque, l'annuncio della morte di Dio vuole significare che qui un Ordine è giunto al suo ultimo giorno, che un intero Anno si è consumato. Ma vuole significare, altresì che questo sacrificio *crea*, è tutt'altro che riducibile al suo immediato senso nihilistico, che esso implica una autentica Renovatio. (Nota 16: Su questi aspetti e su quelli del deus otiosus, cfr. M. Eliade, *Aspects du mythe*, Parigi 1963, p.118 sgg. Sull'idea di Renovatio-Rinascenza tra Quattro e Cinquecento, cfr. E. GARIN, *Rinascite e Rivoluzioni*, Bari 1975.)⁶⁵¹ (p.68)

Il dio che oggi muore è un dio divenuto ozioso. 'Logicizzato', risolto nell'Essere Supremo della metafisica, ha perduto di attualità. La sua creazione si allontana nell'oblio. La sua forza si eclissa. Fattosi Assoluto "non ha a che far con noi". Il Dio nietzschiano che muore è questo Dio assoluto, di cui già Bruno affermava l'oziosità religiosa. Egli non sa più intervenire, non sa più *decidere*; garante dell'ordine modificabile delle cose ha finito con l'identificarsi con esso. Non essendo più in grado di agire sui nessi della sua stessa creazione, è costretto a ritirarsi in celesti lontananze. Proprio la sua impotenza si rivela nella infragilità dell'ordine del creato: quest'ordine non è rinnovabile, non può subire *miracoli*. L'idea nietzschiana della morte di Dio si sviluppa su questo preciso fondamento decisionistico. (Nota 17: È evidente l'intreccio tra queste riflessioni – che conducono al problema del 'machiavellismo' nietzschiano – e le origini del Politico moderno. L'intera opera di Carl Schmitt (essenziale per Benjamin, come ho altrove spiegato) può essere interpretata come sviluppo di tali temi.)⁶⁵² (p.68-69)

5. Anche nell'Amor Fati riecheggia il Rinascimento pagano di Nietzsche. Il Prometeo incatenato del Pomponazzi riconosce che somma libertà per l'uomo è sottomettersi alla Necessità che regola il tutto. (Nota 19: Le pagine che seguono riprenderanno diversi temi da L. CHESTOV, *Athènes et Jérusalem. Un essai de philosophie religieuse*, Parigi 1938, raccolta di saggi di questo importante autore russo, esule dopo la rivoluzione, e di cui i due più importanti, *Parmenide incatenato e Concupiscientia irresistibilis*, sono stati tradotti in italiano. In italiano è stato pure tradotto il suo saggio *La filosofia della tragedia. Dostoievskij e Nietzsche* (1903), 'profeticamente' centrato non sul Übermensch, ma sull' 'uomo del sottosuolo' in Nietzsche.) Questa Necessità, come abbiamo visto, costringe gli stessi déi, le loro caduche religioni. Ma lo stesso artefice sommo dell'universo ha comandato una volta soltanto, all'origine, per poi costantemente *ubbidire* all'ordine immutabile delle cose. IL saggio 'ama' tale Necessità e si fa da essa condurre, il bruto viene da essa trascinato. La saggezza stoica, profondamente radicata nella Necessità che non si lascia convincere di Aristotele, innerva l'aristotelismo della Rinascenza, fino alla acquiescentia e alla connexio spinoziane, ma riemergere anche nell'Amor Fati nietzschiano.⁶⁵³ (p.73)

6. L'attimo che la decisione crea contrastra metafisicamente con la continuità dello schema dialettico. La lunga peripezia si compie: il togliimento del Pressupposto con avviene idealisticamente, ma attraverso una volontà che sulla base del riconoscimento dell'eterno ritorno si 'redime' nell'attimo dal fluire ininterrotto della durata. Il continuum si spezza col grido di Zarathustra, col morso del pastore. È un attimo immenso, non il presente stretto tra passato e futuro, che precipita nel passato, e nel futuro, ma l'Augenblick⁶⁵⁴ autentico: (Nota 23: R. BODEI, *Multiversum. Tempo e storia di Ernst Bloch*, Napoli 1979, p.72 sgg. Bodei sviluppa il tema dell' "attimo" da Nietzsche a Benjamin, da Heidegger a Bloch, in pagine di notevolissima intensità teoretica. Per Nietzsche in particolare, cfr. p.106 sgg.) il *batter d'occhio* dove ha luogo l'intuizione – attimo della intuizione, sottratto alla dispersione, in cui il *problème* ti aferra e tu lo *decidi* come Alessandro il suo nodo. L'eterno ritorno come eterno ripetersi è Okeanos, il fiume del tempo come durata, fluido onniavvolgente e noturno. Ma il Sole trionfa su Okeanos, Sol invictus: il suo *occhio* spezza l'indifferenziato continuum, rinnova incessantemente il cosmo. È anche Heh, dio egiziano del tempo illimitato; lo Zurvan [Obs: sobre o "a" há um acento próximo ao hífen (-)] akarana persiano che si oppone al tempo della morte, del trapassare e decadere, Zurvan dareghochvadhata [Acentos nas letras destacadas (-)] (Nota 24: M.L.VON FRANZ, *Time. Rhythm and Repose*, Londra 1978. Sul rapporto tempo-mito, cfr., inoltre, l'importante fascicolo di "Recherches philosophiques" V, 1935-1936, con saggi di Dumézil, Klossowski, e altri.). Difficilmente si potrà mai comprendere lo *Zarathustra* senza attingere alle fonti simboliche che quest'opera 'finge'.

L'esperienza di Nike⁶⁵⁵ – *che Nike sia* – è testimoniata dal *piacere*. L'insistenza con cui Nietzsche ritorna su questo tema, travestendolo come 'sanità' del corpo, assenza di cure, rivela in questo contesto la più precisa dimensione: l'esperienza di piacere rivela l'epifania dell'attimo, la ierofania di Kairos. Il piacere appare incommensurabile "rispetto al tempo quantificato", e già Aristotele ne vedeva

⁶⁵¹ Autores e conceitos-chave: morte de Deus, sacrifício, Renovatio, Nietzsche, M. Eliade.

⁶⁵² Autores e conceitos-chave: religião, política, Nietzsche, C. Schmitt, G. Bruno.

⁶⁵³ Autores e conceitos-chave: Necessidade, ensaio, Spinoza, Nietzsche, Dostoievski, Chestov, Aristotele.

⁶⁵⁴ Augenblick – substantivo - momento, instante.

⁶⁵⁵ Nike (ou Atena Nike) figura da mitologia grega, personificação da vitória.

la forma come perfetta, non svolgentesi in uno spazio di tempo (Nota 28: G. AGAMBEN, *Infanzia e storia*, Torino 1978, p.106).⁶⁵⁶ (p.85)

Bataille chiama anche “teopatico” lo stato di immanenza (“dalla semplicità di questo nuovo stato, pensai subito che lo Zen, Proust e, nell’ultima fase, santa Teresa e san Giovanni della Croce l’avevano conosciuto”), nel senso che immanenza qui non va intesa in semplice opposizione a trascendenza, ma come *divino*, profondissimo gioco (prodotto non solo dal sacrificio di Dio, ma anche e soprattutto dal conseguente oltrepasamento dell’uomo, del suo tempo (Nota 31: Questo motivo è ampiamente sviluppato da Bataille in *L’Expérience interieur.*), *autonomo*, irriducibile.⁶⁵⁷ (p.88)

CACCIARI, Massimo. Il mutus liber di Hieronymus Bosch⁶⁵⁸ – commento ai saggi di Wilhelm Fraenger sul Giardino delle delizie e le tentazioni di sant’Antonio. In: FRAENGER, Wilhelm. Le tentazioni di sant’Antonio. 1ª ed. Trad. Enza Gini. Milano: Guanda, 1981, p.7-26. ⁶⁵⁹

L’intera interpretazione che il Fraenger offre di Bosch si regge, come è noto, sul presupposto dell’appartenenza del maestro fiammingo alla setta dei Fratelli e Sorelle del Libero Spirito o, meglio, a quel ramo della setta denominato degli Homines intelligentiae che, all’inizio del’ 400, aveva conosciuto una particolare fioritura a Bruxelles. Jacob van Almaengien, ebreo battezzato a ’s-Hertogenbosch nel 1496 alla presenza di Filippo il Bello, sarebbe il dotto committente e ispiratore dei due grandi trittici ‘ermetici’ del Bosch, *Le tentazioni* di Lisbona e, soprattutto, *Il Giardino delle delizie* del Prado, in quanto occulto gran maestro della setta. Sull’assenza di base documentaria a favore di questa ipotesi ha da tempo insistito la critica. Nulla di specifico sappiamo non solo sull’appartenenza del Bosch e dell’Almaengien agli Homines intelligentiae, ma neppure sull’effettiva esistenza e diffusione di movimenti del Libero Spirito a ’s-Hertogenbosch all’epoca della piena maturità dell’artista. Questa semplice constatazione, però, è lungi dal costituire una confutazione critica delle tesi del Fraenger: a questo fine occorrerebbe mostrare come il riferimento ai motivi fondamentali dell’eresia ‘seduta’ rispetto al senso autentico della complessa simbolica del Bosch, e come, di conseguenza, il rifiuto di quel riferimento e l’adozione di altri punti di vista conducano ad una comprensione più piena e coerente delle opere in esame.⁶⁶⁰ (p.7)

[...] Fraenger immanentizza la problematica del Libero Spirito, facendone prefigurazione di un ‘troppo umano’ illuminismo, tutto teso a emancipare i naturalia dalle dogmatiche teologiche e dalle superstizioni religiose. Un ottimistico panteismo costituirebbe, per lui, la dominante del *Giardino*; in esso “la sessualità è percepita come gioia pura, pura estasi”, gli uomini vi si aggirano “con l’innocenza di un fiore”, celebrano la deificazione della loro stessa carne, ne scoprono la bellezza, si liberano di ogni concezione dualistica del rapporto Dio-mondo, spirito-natura.⁶⁶¹ (p.10)

Se si vuole, cioè, seguire coerentemente una lettura libero-spirituale del Trittico del Prado, è necessario vederne le ‘delizie’ in quanto manifestazione di acclivitas mistico-ascetica, in un senso opposto a quello immanentistico del Fraenger. L’accento non batte sulla bellezza ‘liberta’ del corpo in quanto tale, inesauribile fonte di pura gioia, ma sul processo della liberazione in quanto restituzione-resurrezione. Le numerose testimonianze di cui disponiamo non lasciano dubbi a proposito: anche nei casi di più violento antinomismo, le delizie sensuali non valevano che come *simbolo* della nudità, dell’innocenza e della carità dell’anima intelligente. D’altronde, e qui tocchiamo un punto fondamentale, proprio se si enfatizzano i tratti più apparentemente orgiastici di certe correnti del Libero Spirito, dove più forte è quella ‘licenza’ intellettuale e fisica, contro la quale si batterà Calvino, proprio tali tratti contraddicono radicalmente l’immanentistico ottimismo dell’interpretazione del Fraenger.⁶⁶² (p.10)

È nota la trasposizione astrologica dei motivi alchemici. Ad essa rimandano nel *Giardino* la ripetuta immagine della falce lunare (solo, ‘volgarmente’ interpretabile come mezzaluna eretica), particolarmente insistita proprio nelle fasce superiori del pannello, laddove l’anima è *acrobaticamente*

⁶⁵⁶ Autores, conceitos-chave: Nike, instante (attimo), prazer, Agamben, Aristóteles, Nietzsche.

⁶⁵⁷ Autores e conceitos-chave: imanência, transcendência, Bataille, Proust, Santa Teresa, San Juan de La Cruz.

⁶⁵⁸ Hieronymus Bosch é o pseudônimo de Jerônimo van Acken. Em 1486 ingressa na Confraria da Virgem Maria, para a qual, além de pintar, organiza a representação teatral de mistérios. Em 1493 desenha os vitrais da Catedral de S. João da sua cidade natal. Em 1504, o Arquiduque Felipe, o Belo, encomenda-lhe um quadro sobre o Juízo Final. Vive numa época muito apressada entre a Idade Média e o Renascimento.

As Tentações de Santo Antão está no Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa e *O Jardim das Delícias*, no Prado.

⁶⁵⁹ Texto introdutório à edição italiana de *Le tentazione di Sant’Antonio*, de Wilhelm Fraenger. Cacciari analisa a crítica de Fraenger a *Jardim das delícias* e *As tentações de Santo Antonio*, de Bosch. Considera que Fraenger analisa as duas obras do pintor a partir da ligação deste com a seita religiosa (Fratelli e Sorelle del Libero Spirito) a que pertencia, o que, de certa forma, Cacciari discorda. Propõe que uma leitura “libero-spirituale”.

⁶⁶⁰ Autores e conceitos-chave: religião, Fraenger, Bosch.

⁶⁶¹ Autores e conceitos-chave: Livre espírito (Libero Spirito), imanência, Fraenger.

⁶⁶² Autores e conceitos-chave: Imanência, Livre espírito (Libero Spirito), Fraenger, Calvino.

sospesa tra mundus sitalis e dimora celeste, il motivo del pesce (variamente combinato con la figura umana), lo scorpione dentro a cui penetrano tre figure e che altre sorreggono a fatica[...]»⁶⁶³ (p.16)

Se questa digressione astrologica è in qualche modo fondata, essa ci porta sulle tracce di motivi né propriamente libero-spirituali, né gnostici, né ermetico-alchemici, motivi che impregnano, invece, quelle correnti del begardismo tardo-medievale più affini alla mistica renana e fiamminga. Nell'*Ornamento delle nozze spirituali* del Ruysbroeck⁶⁶⁴ (alle cui dottrine si ispirava, come sappiamo, la Confraternita di Nostra Signora di 's-Hertogenbosch) si legge questa visione spirituale dell'attrazione inenarrabile che Cristo esercita sull'anima. "Quando il sole è nel segno del Cancro, la fiammeggiante estate è immensa: le umidità della terra asciugano, i frutti maturano", allora il Cristo-Sole ci *evoca* dalla profondissima valle in cui siamo nella nostra miseria, dal fondo della nostra povertà (nudità).⁶⁶⁵ (p.17)

In una simile prospettiva critica [...] Tolnay, malgrado gli evidenti limiti culturali del suo approccio, invitava ad andare, mettendo in guardia contro una rigida ricerca delle fonti e rifiutando sia le tesi del Fraenger che una riduzione del *Giardino* a predica didattico-moralistica. Giustamente, il Tolnay sottolinea le tensioni e gli *spasmi* che percorrono questo 'paradiso'. La sua natura sostanzialmente incompiuta, il suo essere regno di mezzo, solstizio in acrobatico equilibrio, viene anche rappresentata dalle sostanze con le quali Bosch ha 'costruito' il *Giardino*. Le sue figure hanno il colore dell'avorio, le sue rocce sembrano corno e diaspro. Avorio e corno sono le sostanze dei sogni. Sono sogno anche le bolle trasparenti che custodiscono gli amanti colti all'inizio dell'Opus? Sogno: vanitas e insania amoris; fatto di illusione e mania. E se nel meraviglioso gruppo dei grandi uccelli è possibile vedere una traccia dell'Apocalisse di Baruch ("e vidi una grande pianura e nel suo mezzo uno stagno ricco di acque e su di esso molti uccelli di ogni tipo, tuttavia diversi da quelli del nostro mondo[...]) [...] se anche questa tradizione è integrabile nel crogiolo dell'opera, neppure ad essa potremmo dare l'ultima voce, poiché è evidente come nel *Giardino* la lode, l'inno, non si elevi da una condizione già paradisiaca dell'anima, bensì coincida col *desiderio* che muove la fede del Ruysbroeck, e come questo, a sua volta, non sia discernibile da altri elementi della simbologia gnostica, da un lato, e di quella ermetico-alchemica, dall'altro.⁶⁶⁶ (p.19)

Il trittico delle *Tentazioni di sant'Antonio* di Lisbona presenta problemi interpretativi di difficoltà assai minore. Ma condurre la lettura parallelamente a quella dal *Giardino* può aiutare a comprendere l'irriducibile complessità della simbolica del Bosch, e, dunque, a criticare gli aspetti più 'asseverativi' dell'esegesi fraengeriana. Sul soggetto della composizione non possono esservi dubbi. Il santo è rappresentato immerso nel mondo del peccato, dominato da Satana. Nel pannello centrale, al centro dell'intera composizione, egli si rivolge allo spettatore quasi ad ammonirlo ed indicargli insieme, col gesto benedicente, il Cristo-Salvatore che sta *ritirato* nel segreto di un amico edificio in rovina, illuminato dalla debole luce di una candela e dal raggio che penetra dal pertugio di una finestra. Nel mondo in preda ai riti demoniaci *uno solo* resiste, superando stremato le più difficili prove, e la Luce abita cripte nascoste. Eppure *reale* è il colloquio del santo col Cristo, mentre il resto è incubo, illusione, come bene spiega il Fraenger sottolineando il contrasto tra il calmo affacciarsi del villaggio sullo sfondo e l'apocalittico turbinare delle scene nel cielo, sulla terra e nelle acque introno al santo. (p.20)

Le *Tentazioni* rappresentano, dunque, da un lato, l'incubo dell'idolatria trionfante nel "popolo insensato", che ha disprezzato la sua Roccia, e, dall'altro, gli inenarrabili castighi che la vendetta di Dio gli infligge. ⁶⁶⁷ (p.21)

Opere straordinarie dell'arte occidentale, il *Giardino* e le *Tentazioni* sono, da questo punto di vista, anche opere-crisi, terminali. Contemporanee alle ultime creazioni autenticamente simboliche di quest'arte, in esse *rivivono* miti, tradizioni, simboli, con la forza di una lingua ancora materna. Da ciò anche la loro eccezionale ricchezza popolare, proverbiale, che si combina 'naturalmente' alle 'profondità' più sconvolgenti della cultura religiosa e filosofica. Anche qui non ha senso *scindere*, come fa il Fraenger: la bolla che racchiude gli amanti è vas mirabile, *può* essere la cellula trasparente in cui

⁶⁶³ Conceitos-chave: figura.

⁶⁶⁴ Jan van Ruysbroeck (1293 - 1381), legato a un vasto movimento spirituale il cui influsso si protrasse per oltre un secolo, divenuto esemplare per la chiarezza di stile. Nato a Ruysbroeck [Bruxelles] nel 1293 (mori a Groenendaal [Brabant] nel 1381) le sue opere sono frutto di una esperienza intensamente contemplativa ed estatica. Le scrisse senza intenti sistematici in fiammingo, destinate non tanto alla borghesia quanto alla classe aristocratica, ai nobili mecenati. Nel 1552 furono tradotte in latino e riunite in un corpus dal certosino L. Surius. Tra i suoi testi più noti si ricordano: L'ornamento delle nozze spirituali, Il libro delle dodici begghine, Lo specchio della salvezza eterna, Il regno degli amanti di dio. Genere più popolare è il dramma che sviluppa un ruolo complementare alle funzioni liturgiche. (www.girodivite.it/antenati/xivsec/13relig)

⁶⁶⁵ Autores-chave: Ruysbroeck.

⁶⁶⁶ Autores e conceitos-chave: paraíso, Tolnay, Fraenger, Ruysbroeck.

⁶⁶⁷ Autores e conceitos-chave: luz, demônio, Fraenger.

le anime belle, sequestrate lì dentro per un'ineffabile gelosia divina, cantano ininterrottamente la gloria del Signore, come meditano i grandi mistici islamici, ma è anche certamente il globo di vetro della filastrocca: "felicità e vetro/ come si spezzan presto". È la *imaginatio*: facoltà arcaica (attinente, cioè, ai principi delle cose) di creare immagini, di produrre come figure gli elementi dello spirito, di combinare-comporre questi elementi in nuove creazioni. E *imaginatio* rima con *mania*. Nelle opere che si sono commentate esplode con solare evidenza la *forza maniaca* del genio di Bosch: mania, l'opposto di follia o amentia, bensì facoltà di *ri-cor-dare* i principi, le archai, indimostrabili, di ritrovare la dimensione del simbolo come coincidentia o consonantia oppositorum.

CACCIARI, Massimo. Necessità dell'Angelo. Aut aut, Milão, n.189/190, maio/agosto 1982, p.203-214.⁶⁶⁸

1. L'*Erkenntniskritische Vorrede* dell'*Ursprung des deutschen Trauerspiels* appare, come è noto, a Scholem "l'angelo con la spada fiammeggiante del concetto" che sta all'ingresso del "paradiso" dello scritto (Nota 1: le citazioni benjaminiane sono tratte da *Il dramma barocco tedesco*, tr. It. di E. Filippini, Torino 1971; *Tesi di filosofia della storia*, tr. It. di R. Solmi in *Angelus Novus*, Torino 1962; *Agésilas Santander* (I e II versione), tr. It. di M.T. Mandalari, in G. Scholem, *W. B. E il suo Angelo*, Milano 1978.) . Ma essa forse "custodisce" non solo questo libro, bensì l'intera opera benjaminiana. Tale sua rilevanza non è stata spesso riconosciuta; anche nelle più recenti interpretazioni si tende a "precipitare" verso la mera fenomenologia del *Trauerspiel*, l'analisi della "selva" allegorica, oppure la *Vorrede* è assunta come misura dei rapporti di Benjamin con la cultura filosofica a lui contemporanea (anzitutto con gli sviluppi della ricerca husserliana e con il neokantismo), come si trattasse di una accademica collocazione dell'opera tra le diverse scuole (Nota 2: Per i rapporti con la fenomenologia, cfr. il mio *Di alcuni motivi in Walter Benjamin*, in "Nuova corrente", 57, 1975, che però, complessivamente, si muove in una dimensione ormai molto lontana da quella del presente lavoro.) . Ma il tono stesso di queste pagine basterebbe per obbligarci ad una interrogazione più radicale: qui Benjamin cerca di afferrare concettualmente il suo più profondo problema: che è quello della *rappresentazione*. È di fronte alla *Frage der Darstellung* che ad ogni svolta del tempo, ad ogni *krisis*, "mit jeder Wendung", deve fare ritorno la letteratura filosofica. Se "normalmente", se la filosofia del "tempo normale" dimentica questa cura, non fa spazio alla cura (*Rücksicht*) della rappresentazione, la letteratura filosofica del tempo della *krisis*, o del *tempo-krisis*, assume questa cura come suo compito essenziale, come il suo *proprio*. Possiamo dunque avanzare fin dall'inizio il tema che concluderà questo nostro commento: la filosofia che fa ritorno, che *deve* fare ritorno alla questione della rappresentazione, coinvolgerà in questa sua interrogazione anzitutto il problema del tempo. Il *tempo della rappresentazione* va concettualmente distinto dal tempo che si esprime nella letteratura filosofica "normale".⁶⁶⁹ (p.203-204)

La rappresentazione di cui qui si tratta è rappresentazione di *idee*. La sua "prosaica sobrietà", il tono "dimesso" del suo considerare, non autorizzano nessuna capriola dialettica al fine di riportare la nostra ricerca su più "normali", o "attuali" dimensioni. Benjamin afferma esplicitamente la *grandiosità* dell'oggetto della rappresentazione: "se la rappresentazione vuole affermarsi quale metodo autentico del trattato filosofico, dovrà essere rappresentazione di idee". *Idee*, la cui dimensione non si proietta nell'ambito della conoscenza, che non sono in quanto "proprietà" della coscienza, pro-dotti della spontaneità dell'intelletto – ma "*ein Vorgegebenes*", un che di già dato, un Pressupposto – un *Ge-setz*. Il grande oggetto della rappresentazione – è la Legge. Così deve rinnovarsi la *lotta* per la rappresentazione, allorché la dimensione dell'idea (*Vorgegebenes-Vorgesetz*) more geometrico purissima, rischia di essere preda – o già preda – di una teologia negativa. Quando questo rischio è sommo – appunto: "mit jeder Wendung" – si rinnova questa lotta per la rappresentazione.⁶⁷⁰ (p.204)

L'idea coincide col momento in cui la parola è simbolo: essa si dà nel carattere simbolico della parola, del Nome. Compito del filosofo appare, allora, "ricordare" continuamente questa interrogazione, ripristinare il carattere simbolico della parola in modo che l'idea vi pervenga alla *auto-trasparenza*. Il problema della rappresentazione coincide perciò con quello del simbolo. Solo se la parola custodisce

⁶⁶⁸ Número dedicado a Walter Benjamin ("Paesaggi benjaminiani"). Traz na "Premessa" entre outros textos, a descrição de Giorgio Agamben sobre como chegou aos manuscritos "esquecidos" de W. B. e a relação destes. Em "Babel" escrevem Jacques Derrida e Maurice Blanchot; em "Metaética" textos de Antonella Moscati e Franz Rosezweig; em "La piccola porta" Giorgio Agamben, Remo Bodei, Antonio Prete, Massimo Cacciari (os interlocutores italianos); em "Materiale" Wolfgang Kemp, Bárbara Kleiner e Edoardo Greblo. Uma primeira versão dos textos de Bodei, Cacciari e Agamben foi lida no congresso sobre Walter Benjamin ocorrido em Roma na primavera de 1981, no Goethe Institut e organizado pelo círculo "L'Indiscreto". O ensaio de Derrida, fruto de uma conferência nos Estados Unidos, foi também apresentado na Itália na mesma ocasião, e publicado pela primeira vez na revista. Cacciari desenvolve neste texto o problema da representação enquanto representação de idéias. Detém-se, principalmente, em *O drama barroco alemão*, de W. Benjamin.

⁶⁶⁹ Autores e conceitos-chave: anjo, representação, tempo, tempo-crise, tempo da representação, literatura filosófica, Husserl, Kant, Benjamin.

⁶⁷⁰ Autores e conceitos-chave: representação, lei, Benjamin.

un “momento”, accanto al loro “esplicito significato profano”, che è simbolo – simbolo della idea – l’idea può rappresentarsi. E precisamente essa si rappresenta (perviene all’autotrasparenza) nella parola, in questa parola, consistente, positiva. Nessuna “eccezionalità” in questa parola – “eccezionale”, semmai, è l’interrogazione grazie a cui se ne reintegra l’intatta capacità denotativa, o per così dire, se ne *illumina* la profanità.⁶⁷¹ (p.206)

Se la salvezza dei fenomeni risulta nel “colpo solo” della rappresentazione delle idee, se salvare i fenomeni è concepirli come “punti” dentro le costellazioni eterne, il regno delle idee, allora questo compito consiste nel dire le cose secondo il loro nome, nel pronunciare quel carattere della parola nel quale l’idea autotraspare. Sempre di nuovo il filosofo lotta con sempre di nuovo le stesse, poche parole: per ripristinarne il “primato” del simbolico, per fare spazio all’idea – affinché rappresentazione così sia. Questa lotta si raffigura davvero come un *dire all’Angelo* (un dire, sì, *le cose* – ma all’Angelo), per salvarle – e insieme, come vedremo, una lotta *con* l’Angelo, per la rappresentazione. Ciò spiega la pagina sul *Simposio*, una pagina in cui l’interpretazione di Eros gronda di riferimenti alle esegesi di Warburg e della sua scuola. L’apparire del bello seduce soltanto finché è mero apparire, e in quanto tale “si traccina dietro la persecuzione dell’intelletto” (che ha l’oggetto come fenomeno posseduto) – ma dà a riconoscere “seine Unschuld”, la propria innocenza, laddove si rifugia presso l’altre della verità.⁶⁷² (p.206)

2.

La *necessità* dell’Angelo in Benjamin è imposta dal problema della rappresentazione in quanto rappresentazione di *idee*, che avviene nelle modalità appena esposte. L’Angelo è la figura della rappresentazione: la sua parola è quella stessa di “rappresentazione” allorché essa venga interrogata secondo il suo momento simbolico. Poiché il compito del filosofo è quello di tentare continuamente la rappresentazione e non di ricercare soltanto, di pervenire alla “gremita positività” della rappresentazione e non di estinguere l’empiria soltanto, “pollemizzando” contro il suo esplicito “significato profano” – per questo *anche* il filosofo (e non solo l’artista con le sue “immagini”) necessariamente significa l’Angelo: il suo dire deve anche essere, infatti, rappresentare, *cura* della rappresentazione. È come se questa cura, al suo punto più alto, si rivolgesse alla rappresentazione stessa – a questo culmine acaturisce la figura dell’Angelo.⁶⁷³ (p.207-208)

3.

L’Angelo rappresenta il valore della rappresentazione: dà alla “salvazione dei fenomeni” il suo significato più proprio. È esegeta, infatti, esattamente in questo senso: che egli fa uscire (exegesis-esodo) i fenomeni dalla loro apparenza, fuori della schiavitù della lettera, li distoglie dalla loro immediata presenza per rap-presentarli, ri-presentarli secondo la loro verità, rendendo così loro *giustizia* (il tema, così essenziale in Benjamin, del rapporto diritto-giustizia, ritorna direttamente anche in questo contesto) (Nota 7: Per questi aspetti in Benjamin (da collegare anzitutto al suo *Per la critica della violenza*) rimando al mio *Diritto e Giustizia*, “Il Centauro”, 2, 1981).⁶⁷⁴ (p.209)

Un tempo *nuovo* è quello dell’Angelo. Di questo si ricerca continuamente la *giusta* rappresentazione: presente non nihilistico, ma presente-pieno, presente come interruzione, arresto del continuum, *Jetztzeit*. È giusto ricollegare lo *Jetzt* benjaminiano delle *Tesi* al passo del *Trauerspiel* dove ad esso si contrappone il *Nu* mistico-simbolico (Nota 10: Cfr. F. Desideri, *op.cit.*, nella *Premessa* e nel Cap. VII.) – epperò la *Jetztzeit* non è soltanto il sintomo della caduta nell’allegorico, o, meglio, è quel *ri-cor-dare* nell’allegorico il simbolico (presente-assente in questa memoria) che fa del mero *Spiel* (delle infinite variazioni della sua regia) un *Trauer-spiel*, un “gioco” che si illumina del lutto per quella assenza. Nello *Jetzt* precipita il nostro tempo (catastrofe, senza epistrafe), epperò questo precipitare è anche arresto, interruzione del continuum, presente sottratto al nihilismo della durata, per questo *debolmente*, nel suo essere in bilico: “esitante immobilità”, “tremolio leggero, impercettibile”. La *Jetztzeit* è allegorica esattamente nella misura in cui rappresenta l’unico “modello del tempo messiano” concesso alla debole forza dataci in dote. (p.212)

L’eterno non si risolve nello storico si arresta definitivamente nel Nunc stans, ma, *nell’attimo*, le due dimensioni possono rappresentarsi *insieme come infinita differenza*. La possibilità messianica coincide in Benjamin con la possibilità di questa rappresentazione. Nella teologia cristiana essa tendeva a risolversi nel *kairos* trionfale dell’entrata di Dio in Cristo, dell’*Ewig* nella *Zeit*: irrompente *kairos*, incalcolabile, imprevedibile, eppure pieno e definitivo, un Nunc instantis che si dava ora e per sempre rinascita e Regno. In Benjamin non è certo possibile “rimontare” l’esilio, la separazione che hanno fatto irruzione nella stessa sfera del divino: il *dramma* che ha coinvolto questa sfera appare quasi archetipo del *Trauerspiel* creatural. (p.214)

⁶⁷¹ Conceitos-chave: Idéia, símbolo, representação, profanação.

⁶⁷² Autores e conceitos-chave: anjo, representação, idéia, palavra, Warburg.

⁶⁷³ Autores e conceitos-chave: anjo, filósofo, profanação, representação, Benjamin.

⁶⁷⁴ Autores e conceitos-chave: representação, anjo, justiça, Benjamin.

CACCIARI, Massimo. *Sinisteritas*. In: *Il concetto di sinistra*. Milano: Bompiani, 1982, p.7-19. ⁶⁷⁵

1.

Le sinistre europee non soffrono complessi della mano sinistra, nè manifestano nostalgie della mano destra (furoché in Italia? Ancora un “caso?”), ma si sono sempre raffigurate come *rette*. La sinistra, in realtà, non si è mai concepita come *sinistra*, bensì come quella parte dello schieramento politico che insiste sulla posizione retta. A guardar bene, già qui minaccia di franare una geografia politica basata sullo schema destra-sinistra. Un tale schema non opera nella immagine che ogni parte politica tende a dare di sé, poiché ognuna si considera come vera detentrica della posizione retta (né destra, né sinistra). *Rectus* viene da *regere*: indica la funzione di *governo* cui ogni forza politica si sente vocata. Non però un governo qualsiasi, ma un governo *retto*, non un governo che si articola in leggi qualsiasi, ma che si esprime sulla base di un Diritto retto. Se si intende, come si intende, e in particolarissimo modo da parte della sinistra in tutta la sua storia, la funzione di governo in quanto *regere*, allora necessariamente la si esprime in quanto fondamentale su un *richtige Recht*. Poiché, come Benveniste ci ha spiegato, *rex-regere* viene dal greco *orégo*, stendere-tracciare, *rectus* significa allora *diritto come linea tracciata dal rex*; *regere* significa tracciare confini perfetti, assegnare stabili *tòpoi*, assoggettare ad essi. In opposizione a tutto ciò che appare storto, contorto, labirintico, e perciò infido, perfido, mentitore... *sinistro*. È nella famiglia semantica del *orégo-regere-rex* che rintraccerei alcune delle figure mitiche della sinistra, piuttosto che in quella indicata dal suo nome. La sinistra è la forza del *richtige Recht*, della “linea” diritta, bene tracciata. Essa, semmai, irrompe da una parte, da sinistra, ma per giungere alla posizione retta, dove l'ordine è ristabilito, i confini segnati secondo verità. Essa ri-volge la situazione malata, contorta, mentitrice, la situazione “sinistra”, in nome di un *retto régere* da stabilire o ri-stabilire. Per la sinistra, la destra è costituzionalmente inadatta a ciò, incapace di esprimere un *richtige Recht* – e dunque incapace di autentica ri-voluzione (rottura, salto che si impongono soltanto laddove i rapporti sociali e culturali appaiono deragliati). Infatti, la sinistra non ha mai riconosciuto rivoluzioni di destra, ma soltanto contro-rivoluzioni; per la sinistra, la destra impedisce sistematicamente che la situazione malata si ri-voluzioni. Speculare rappresentazione ha la destra della sinistra. ⁶⁷⁶(p.7-8)

L'impostazione del problema politico in termini destra-sinistra appare tipica di un messaggio che intende indurre a scelte operative nette, tese a includere o a escludere rapidamente e efficacemente dal *governo* interi gruppi, interessi, culture. È inevitabile che un tale messaggio assuma anche tonalità moralistiche: ciò fa parte della necessità di far apparire l'avversario come storto, contorto, sordo, *sinistro*. Insomma, la rappresentazione del sistema politico in questi termini vuole indurre decisioni drastiche, imporre scelte di schieramento: amico-nemico (con buona pace di chi usa tale schema, ma respinge pregiudizialmente Carl Schmitt).⁶⁷⁷ (p.9)

Il modello destra-sinistra è in realtà tutto articolato intorno alle posizioni *di mezzo*. Sono gli “assi che non vacillano” dei diversi schieramenti, dove soltanto si è davvero “in linea”, si dispone dell'arte, tipica del *rex*, di stendere-tracciare linee davvero diritte e perciò giuste. Il *mezzo* denota, d'altronde, fortissime, originarie affinità col *régere*. Quelle del mezzo sono le posizioni che hanno *misura*, le posizioni che sanno, cioè, *mediare*, e che, mediando, *guariscono* la comunità dai mali da cui è afflitta. Il mezzo è il *tópos* del *medicus*: arte della mediazione in quanto guarire. E Benveniste continua avvertendoci che nell'antico osco *mediss* era lo stesso *iudex*, colui che diceva lo *ius*. ⁶⁷⁸(p.9)

2.

Nell' “inquietudine geologica” della nostra epoca (e lasciamo che i Bouvard e Pecuchet vi si scagolino contro, chiamandola decadenza, tramonto o semplicemente transizione, parola magica che serve ad esprimere “laicamente” la fede progressista del perenne oltre-passare) il determinismo assiale deve cedere il posto a paradigmi che permettano chiare descrizioni dei meccanismi corto-circuitanti, delle repentine rotture tra posizione e posizione: paradigmi che permettano la rappresentazione di quell'*antagonismo catastrofico* che appare la regola del rapporto sociale contemporaneo. Nei processi che lo interessano, le variabili di controllo tendono ad assumere valori tra loro incompatibili. I soggetti sono spinti ad agire secondo direzioni reciprocamente contraddittorie. Quanto più i conflitti sono *collettive-oriented*, tanto più l'instabilità che ne deriva si fa evidente e la possibilità di discontinuità nel processo, di bruschi passaggi da posizione a posizione, si fa attuale e pressante. L'antagonismo che non si sviluppa più tra posizioni economicamente, ideologicamente o politicamente definibili in termini

⁶⁷⁵ Além do texto de Cacciari, o livro reúne textos de Elvio Fachinelli, Paolo Flores d'Arcais, Giulio Giorello, Giacomo Marramao, Marco Mondadori, Michele Salvati, Federico Stame, Gianni Vattimo, Salvatore Veca, Fernando Vianello. O projeto do livro nasceu a partir do encontro “O conceito de esquerda”, ocorrido em Roma, em 20, 21 e 22 de outubro de 1981, por iniciativa do “Assessorato à Cultura” daquele “Comune”. Nesse texto, Cacciari repensa as implicações do termo esquerda a partir de considerações de Benveniste sobre *rex-regere*.

⁶⁷⁶ Autores e conceitos-chave: esquerda, direita, *rex-regere*, Benveniste.

⁶⁷⁷ Autores e conceitos-chave: problema político, direita-esquerda, C. Schmitt.

⁶⁷⁸ Autores e conceitos-chave: modelo direita-esquerda, posição do meio, Benveniste.

“sostanziali”, è un antagonismo che sconta come proprio elemento costitutivo la possibilità di rotture catastrofiche (dovrebbe risultare evidente dal contesto del discorso che qui il termine non ha nessun significato “sinistro”, di anarchica esplosione, disastro, ecc.).⁶⁷⁹ (p.11)

[...] si può affermare che la crisi del determinismo assiale è spia di una aporia più generale delle teorie del Politico in quanto razionalizzazione progressiva del conflitto in vista della sua riduzione a “gioco” o semplice “mercato concorrenziale” (cioè, a guardar bene, a conflitto tra alternative positive). È intrinseco a considerazioni neutralizzanti dell’antagonismo politico il non poter affrontare il problema della *forma* delle situazioni critiche. Le varie futurologie tecnocratiche non possono che considerarle, organicisticamente, secondo il vecchio modello “medico”, che come effimere patologie.⁶⁸⁰ (p.11)

3.

Il processo, che Mosse in particolare ha studiato di “nazionalizzazione delle masse”, ovvero la “scoperta”, per il movimento operaio, del ruolo *per nulla* in sé democratico-progressivo della determinante partecipazione delle masse nella vita politica contemporanea, si presenta come un luogo di eccezionale rilievo per esemplificare il discorso fin qui svolto. Ad un’analisi attenta, tale processo ci appare come un intricatissimo nodo di antagonismi catastrofici tra attivismo di sinistra e decisionismo di destra, tra organicismo di destra e giacobinismo di sinistra – antagonismi che percorrevano l’intera società e della cui natura pressoché nulla era recepito dai partiti tradizionali, in gran parte eredi della forma politica guglielmina. La grande catastrofe bellica sconvolge le forme dell’antagonismo e mette fuori gioco *tutti* i partiti della costituzione weimariana. La cosiddetta “crisi” di Weimar trova in ciò la sua vera radice: nell’insanabile contrasto tra partiti che si organizzano intorno a stabili opzioni ideologiche e rappresentativi di consolidati interessi politico-economici e la *rottura sistematica* di questi stessi “cerchi sociali”.⁶⁸¹ (p.12-13)

4. Serebbe, però, scioccamente riduttivo anche il non affrontare *direct* i problemi che una simile impostazione comporta. Dobbiamo chiederci: in che cosa essa si distingue da quel mondo romantico della *confusio*, da quel *tipo* della “politica romantica” in quanto scientificizzazione della “perifrasi lirica della vita”, che Carl Schmitt tentò di demolire in una sua opera famosa? Che il metodo della rappresentazione catastrofica sia opposto alle regolarità e uniformità del “classico”, che esso, nei confronti di quest’ultimo, sia *accasionalistico* nella sostanza (riconosca, cioè, la sostanziale imprevedibilità – e, dunque, improgrammabilità – delle azioni e dei rapporti politici), significa necessariamente che esso comporta la dissolvenza estetizzante delle distinzioni, delle decisioni, del prender-parte “croico”? La risposta non può essere univoca. Nel metodo proposto l’antagonismo permane, e permane in tutta la sua *serietà*. A differenza che nella politica romantica, la dissolvenza di ogni forma di *epistème* politica qui non è *estetica*: non pone, cioè, capo ad una riduzione del Politico alle categorie estetico-economiche della produzione, del consumo, della soddisfazione. Anche l’opposizione più radicale è necessariamente compresa tra le forme possibili del conflitto. Si potrebbe dire che questo metodo ripensa radicalmente l’occasionalismo della politica romantica: poiché “occasionale” è la nostra politica, *nulla* nei suoi limiti, nei limiti del suo linguaggio, può escludere l’“occasione” dello stesso antagonismo massimamente radicale.⁶⁸² (p.14-15)

5. Come ridefinire il termine “sinistra” in questo contesto? Ha ancora un senso volerlo fare? Si dovrà concludere che esso appartiene ormai soltanto al piano *a-logico* dell’impegno responsabilizzante, “a priori” rispetto all’effettuale dislocarsi del conflitto politico? È molto significativo che da più parti – e non solo nelle storielle – si cerchi un salvataggio meramente residuale del termine: sinistra ha da essere finché qualcuno si dice destra o opera “a destra”. Il ragionamento è perfettamente circolare, poiché vale identico per la destra. Con la differenza che, mentre la sinistra tende a dilatare i propri confini ideologici, il numero di coloro che si professano decisamente di destra appare in costante regresso. Come dire che, per effetto di quella gravitazione al centro analizzata all’inizio, i tentativi di definizione residuale del termine, o dei termini, appaiono abbastanza disperati.⁶⁸³ (p.16)

Tronti [...] sembra voler riproporre con forza il termine “sinistra” in chiave *mitica*, in chiave, più propriamente, di una schmittiana *politica del mito*. Il ragionamento sembra derivare da due presupposti, l’uno, per così dire, linguistico, e l’altro propriamente politico. Il linguaggio, sappiamo, non si inventa. Il termine “sinistra” fa parte di un normale bagaglio di comunicazioni e informazioni. I termini si usurano lentamente – i termini delle nostre lingue *mortali*, e non sacre – e continuamente usiamo, per intenderci, di termini usurati, tanto è vero che ci meravigliamo allorché ne scopriamo un etimo e una storia ormai invisibili nel loro attuale significato. Proibirci tali termini, significherebbe tacere. Ciò che possiamo esigere è soltanto che venga chiarito il significato del termine, contesto per

⁶⁷⁹ Conceitos-chave: antagonismo.

⁶⁸⁰ Conceitos-chave: política.

⁶⁸¹ Conceitos-chave: crise de Weimar, partidos políticos.

⁶⁸² Conceitos-chave: método da representação catastrófica, política, ocasionalismo.

⁶⁸³ Conceitos-chave: esquerda, direita.

contesto. Questa indicazione sarebbe certamente di enorme utilità per la sinistra, poiché essa comporta: a) finirla con la fede nella propria “ontologica” diversità, riconoscere che in sé e per sé “sinistra” non significa nulla, ma indica qualcosa solo per differenze relative ad altre forze, scelte, programmi; b) finirla con la declamazione di obiettivi che in realtà si presentano come Fini al di là dell’orizzonte, e perciò inverificabili e incontrollabili; c) affermare la propria parzialità, e *proprio in uno* con il riconoscimento che la propria organizzazione funziona ad “integrazione sociale”: un rovesciamento rispetto al Buon Antico, dove l’organizzazione sta ontologicamente ancorata alla Classe e i suoi obiettivi, invece, valgono ecumenicamente.⁶⁸⁴ (p.16-17)

CACCIARI, Massimo. Memoria sul Carnevale. In: RANG, Florens Christian. Psicologia storica del carnevale. Venezia: Arsenale, 1983, p.78-91.⁶⁸⁵

[...] la follia del Carnevale ha un senso, una direzione. Legale assenza di legge, normale assenza di norma, dice Rang. L’astro-logos assegna il suo posto anche al Carnevale. La sua esplosione è ricorrenza festiva. La sua fenomenologia è comprensibile soltanto nell’ambito della Festa. Il suo giorno, per quanto si consumi nell’In-quietum per eccellenza del mare, è *Fest-tag*. (Nota 5: Sul termine del Fest-tag rimando ai saggi raccolti in M. Cacciari (a cura di), *Crucialità del tempo*, Napoli, 1980⁶⁸⁶. Vorrei qui far notare che Franz Rosenzweig, nella cui grande opera *Der Stern der Erlösung*, si trovano pagine capitali sulla Festa, quella ebraica in particolare, vede in Rang un *maestro* del neue Denken, di quella erfahrende Philosophie, di quel pensiero dialogante che critica lo scritto del Sistema, parlante a tutti e a nessuno, “libero” dal tempo. Egli cita “le opere che fanno epoca, ancora in gran parte inedite” di F.C. Rang assieme a quelle di Eugen Rosentock, Buber e Ebner (F. Rosenzweig, *Das Neue Denken*, in *Kleinere Schriften*, Berlino 1937). Ricorre festivamente (e, cioè, stabilmente e necessariamente) l’interegno, la pausa, il Momento straordinariamente pericoloso del Carnevale. Tutte le Feste sono Momenti sublimi (hohe Zeiten), poiché Momenti destinati e non disperdersi, sottratti all’oblio, Momenti che, misteriosamente, *stanno*. (Nota 6: K. Kerényi, *La religione antica nelle sue linee fondamentali*, trad. it. Roma, 1951, p.45.) Ma il Carnevale arrischiava il paradosso all’ennesima potenza: esso è nella sua essenza pausa inter-regno, momento; dunque, esso appare come l’autentica Festa del Momento – la Festa in cui si celebra il Momento in quanto tale. Nelle kermesse di Bosch e Breughel tralucono, forse, gli ultimi baleni di questa originaria intuizione.⁶⁸⁷ (p.80)

Il maschio non si “traveste” da femmina, o l’uomo da animale o da pianta, ma i diversi ‘regni’ si reintegrano davvero nel tripudium carnavalesco. La sua irruzione libera dai vecchi ‘distinti’. Le ‘inversioni’ carnevalesche, sulle quali tutti hanno insistito che è Festa, giorno *fermo*, necessario alla ri-creazione del cosmo, Momento essenziale al perdurare del suo ritmo ciclico, “dove tutto meritava un culto, i grandi alberi isolati, i boschetti, gli stagni, gli affluenti dei fiumi, le fonti zampillanti, le collinette, le pietre spaccate e le rocce dove sembravano impressi i passi di un gigante”, dove le bestie partecipavano anch’esse alla festa “con i loro gridi di richiamo e i loro inseguimenti”. (Nota 9: M. Granet, *La religione dei cinesi*, trad. it. Milano 1978, p.18) È forse questa l’ ‘attesa’ che traspare dal *Giardino delle delizie*?⁶⁸⁸ (p.81)

Il gioco del riso e della danza è ri-creazione perché come gioco si manifesta il creare divino. Ad esso partecipiamo giocando nella Festa. Questa partecipazione è *religiosa* – vincola strettamente al Gioco, richiede perciò massima costrizione. Eppure, essa si manifesta come apparente sfrenatezza, quasi arbitrio. Anche questa apparenza è necessaria: libero da ogni idea di fine o di scopo è il Gioco divino, e perciò altrettanto ‘libera’ apparirà la danza di chi a questo Gioco vuole collegarsi (religio). Il filo che fa di questa danza ludus deorum è invisibile. Ancora: la legge dell’orgia consiste nel venir meno delle leggi – proprio questo venir meno ubbidisce ad una precisa ‘economia del sacro’.⁶⁸⁹(p.82-83)

⁶⁸⁴ Autores e conceitos-chave: esquerda, política do mito, linguagem, política, C. Schmitt.

⁶⁸⁵ *Historische Psychologie des Karnevals*, publicado originalmente na Alemanha em 1927, faz parte do projeto do primeiro número da revista *Angelus Novus*, projetada por Walter Benjamin. A amizade entre o filósofo-teólogo cristão Florens Christian Rang (1864-1924) e Walter Benjamin (1892-1940) começa em 1921 com troca de correspondência entre os dois. Dessa amizade resulta a publicação de “As Afinidades Eletivas de Goethe”. Rang levou o texto a Hugo Hoffmannsthal que o publicou na revista *Neue Deutsche Beiträge*.

⁶⁸⁶ Desse livro há também o texto de Cacciari sobre “Concetto e simboli dell’eterno ritorno”. [In: CACCIARI, Massimo (org.). *Crucialità del tempo*: saggi sulla concezione nietzschiana del tempo. Napoli: Liguori, 1980, p.55-91.]

⁶⁸⁷ Autores e conceitos-chave: carnaval, festa, momento, Rang, Bosch, Breughel, Rosenzweig, Rosentock, Buber, Ebner.

⁶⁸⁸ Em um outro texto, Cacciari comenta a análise de Fraenger sobre o *Jardim das delícias*. Ver CACCIARI, Massimo. Il mutus liber di Hieronymus Bosch – commento ai saggi di Wilhelm Fraenger sul *Giardino delle delizie e le tentazioni di sant’Antonio*. In: FRAENGER, Wilhelm. *Le tentazioni di sant’Antonio*. 1ª ed. Trad. Enza Gini. Milano: Guanda, 1981, p.7-26.

Autores e conceitos-chave: travestimento, inversão carnavalesca, Bosch.

⁶⁸⁹ Autores e conceitos-chave: jogo, religião.

Più enigmatica la maschera. Certo, il suo collegamento alla risata di schermo è immediato – e così il suo ruolo nello sconvolgimento delle forme e dei confini prestabiliti. Ma, con ciò, si resta appunto nell'immediato. La maschera va già oltre la ebrezza dell'ex-stasi dalla vecchia figura, accenna a nuove, possibili forme. Nella danza carnevalesca, il balenio delle maschere accenna alle sterminate possibilità della ri-creazione, alle infinite combinazioni del Gioco. La maschera, perciò, cancella la somiglianza del volto all'antico Dio, che volge al termine – senza limitarsi all'immersione nell'indistinto. La maschera discioglie l'antica somiglianza, soltanto per tentare, profetizzare quasi, il futuro volto del nuovo Anno. Solo nella Pascua florida conosceremo, in realtà, questo volto – allora, il germinare delle maschere si fisserà di nuovo, il pullulare dei loro possibili si acquietterà necessariamente in *un* senso.⁶⁹⁰(p.83)

Ma vi è di più. La maschera conduce alle sue conseguenze radicali il principio carnevalesco della "inversione". La norma è maschera – le nostre figure 'normali' lo sono. E il grande riso le fa esplodere. Ora, la maschera da carnevale manifesta il vero voto. Non solo perché originaria, arcaica è l'energia cui appartiene e alla quale partecipa. Non solo, in negativo, perché ci libera dai 'costumi' ereditati. Ma perché sempre, nella sua essenza, essa è la Morte. La maschera della Morte è *la* maschera. E cioè: esattamente ciò che *non* è maschera, che sta dietro ogni nostra maschera, viene 'rovesciato' in maschera dal Carnevale. La Morte vestita la pazzo, col barretto da biffone, è indistinguibile dal buffone 'mascherato' da Morte. Il Carnevale ci offre nella maschera il volto autentico, liberato da ogni contingenza, dalla traccia di ruoli occasionali.⁶⁹¹ (p.83)

Sulla figura del buffone occorrerebbe soffermarsi, poiché egli è il portatore di maschera per eccellenza. Passaggero da sempre della stultifera navis, estraneo ad ogni terranea fissazione, il buffone *media* tra vecchio e nuovo, tra inverno e primavera. Dileggia la Befana, che si attarda decrepita sulla soglia dell'Anno consumato. Invita a giustiziarla. E fa 'scorrere' il Carnevale, incitando a essere "ciò che non si è". (E. Zolla, *Nota introduttiva*, in *Mistici dell'Occidente*, vol.I, Milano 1976, p.36) Così, spiega sempre Zolla, il boia è mediatore tra crimine e giustizia, l'Ermafrodito tra maschio e femmina.⁶⁹²(p.84)

Il Carnevale è l'opposto del divertimento, poiché il suo tempo è integro nell'Anno cosmico, il suo periculosum è parte del Tutto, "illuminato da un raggio del Metafisico", potremmo dire con Jaspers. (Nota 20: È il brano di *Psychologie der Weltanschauungen* citato dal Kerénij a conclusione del capitolo sullo *Stile religioso greco e romano de la religione antica*, op. cit., p.90-91) Il Carnevale è tempo di *crisi*, all'interno di quest'anno, 'a casa'. È, in quest'Anno, il tempo del folle, del passeggero – bagatto, Matto, Figliol prodigo. Osa avventurarsi lontano dalle terre del vecchio diritto, sfida la dissolvente forza dell'acqua, ma sulla sua nave innalza l'Albero sacro, axis mundi. E attorno ad esso (invisibile filo) avviene la danza.⁶⁹³ (p.85)

La fine del Carnevale è perciò anche la fine del *gioco* che ricrea. La sfera *agonistica* del gioco (essenziale per la comprensione della festa carnevalesca) trascorre nel 'serio' del sempre-uguale della mera durata. (Nota 26: J. Huizinga, *Homo ludens*, trad. it. Torino 1949, p.102 sgg.; p 237. Il riferimento al classico testo di Huizinga vale solo per aspetti analitici determinati. Una esauriente critica della sua impostazione è ricavabile da J. Ehrmann, *L'uomo in gioco*, trad. it.in AA.VV., *Il gioco nella cultura moderna*, Cosenza 1979.) *L'agòn* rimanda, infatti, al tempo come tempo determinato, ri-taglio, evento specifico staccato dalla perpetua continuità.⁶⁹⁴ (p.87-88)

Forse la più intuizione del saggio di Rang sta nell'aver individuato la figura del Dio che il Carnevale deride – poiché il Carnevale non deride qualsiasi divinità, ma quella che promette salvezza, redenzione. Deride, cioè, il *suo proprio* Dio: quello che si annuncia come "liberatore dalla maledizione della legge" e che si rivela, nel corso dell'Anno, impotente a realizzare il suo compito. Il Carnevale, il riso del Carnevale, denuncia l'impotenza del Redentore. Il Carnevale *cristiano* non sarà forse figlio di questo drammatico riconoscimento, piuttosto che della Quaresima? Ma il periodico ritorno dell'Ordine implicava ancora il certo ritorno del dio dell'ebrezza, dell'estasi, della ri-creazione. Anche se egli veniva come dovesse redimere *per sempre*, gli uomini sapevano che era un Momento: perciò lo attendevano – e deridevano. La derisione del Carnevale cristiano – la sua bestemmia – è incomparabilmente più *decisiva*. Qui l'impotenza del Redentore non è affatto scontata, non potrebbe, anzi, in nessun modo essere ammessa. E quest'impotenza, invece, si *distende* nel tempo – e distendendosi *il* tempo, viene meno il Carnevale. La derisione si fa necessariamente mera bestemmia, delusione assoluta, la danza rumore – che possono ovunque e comunque esplodere. Come ridere se il riso rideva del redentore – ma di un redentore che sempre tornava – e questi invece è morto? Come ridere, se si è assolutamente *liberi* dal Dio cui si rideva? Come ridere di un vuoto? Se l'impotenza del Redentore viene vissuta come un continuum, essa si riduce al continuum, a Chronos-Kronos – dove la nostra 'libertà' erra, di

⁶⁹⁰ Conceitos-chave: riso, dança, jogo, máscara.

⁶⁹¹ Conceitos-chave: máscara, morte.

⁶⁹² Conceitos-chave: bufão, máscara.

⁶⁹³ Conceitos-chave: Carnaval, tempo da *crise*.

⁶⁹⁴ Autores e conceitos-chave: Carnaval, tempo, jogo, Huizinga, Ehrmann

momento in momento. Se il Redentore viene una volta soltanto – se la sua epifania è unica – se il momento decisivo è veramente quello soltanto – come può apparire il tempo dopo quel momento se non indefinito naufragio dell’attesa per il ritorno del Redentore? Quest’attesa assumerà inevitabilmente i toni della durata e dell’irreversibile consumo, ‘degraderà’ la propria forza attraverso continue trasformazioni.⁶⁹⁵ (p.89-90)

CACCIARI, Massimo. Metafisica della gioventù. In: LUKACS, Georg. Diario 1910-1911. Milano: Adelphi, 1983, p.69-134. ⁶⁹⁶

TRAUERMARSCH

Il 20 novembre Del 1889 Mahler dirigeva alla Filamorminca di Budapest la sua Prima Sinfonia. (Nota 1: Sul programma della Prima, cfr. D. Mitchell. *The Wunderhorn Years*, London, 1975, pp.149 sgg.) Possiamo immaginare il pubblico di quella sera? Vi erano i maestri delle future ‘colonie’ artistiche di Nagybánya e Gödöllő? (Nota 2: Cfr. Lajos Németh. *Le arti figurative tra Ottocento e Novecento*, e Katalin Gellér, *Le teorie estetiche della scuola di Gödöllő*, in *Budapest 1890-1919. L’anima e le forme*, Milano, 1981.) Vi era Ödön Lechner? E come, nella sua ricerca del rapporto tra le nuove forme architettoniche europee (Wagner, in particolare) e tradizione popolare ungherese, dovette agire la musica mahleriana? Vi era, giovanissimo, Béla Lajta, che giungerà, col cabaret Parisiana o col palazzo Rózsavölgyi (1911-1912), a un decantamento dello stile Sezession di timbro quasi loosiano? (Nota 3: Cfr. F. Merényi, *L’architettura ungherese tra 1890 e 1919*, in *Budapest 1890-1919*, cit.) Vi erano, anch’essi giovanissimi, gli imminenti animatori della Budapest culturale-politica, il fondatore di “Ventesimo secolo” O. Jászi, Erwin Szabó? (Nota 4: Su questo ambiente e l’influsso che esercita sul giovane Lukács, cfr. E. Matassi, *Il giovane Lukács. Saggio e sistema*, Napoli, 1979, pp.15 sgg.; L. Boella, *Il giovane Lukács*, Bari, 1977, pp.15 sgg.) E Sandor Ferenczi – iniziò da lì l’itinerario a Freud, a *Thalassa*? Come udi quella musica (come potrebbe non averla udit?) Endre Ady? Sicuramente si era quel Bernát Alexander, filosofo, estetologo, professore all’università dal 1878 che tra i primi riconobbe il valore di Lukács e in particolare del suo grande libro del dramma moderno; né poteva mancare József Lukács, il padre di György, che, nato da una famiglia ebrea povera di Szeged, era divenuto direttore di banca a Budapest, Kunstfreund per eccellenza: chiamò Bartók a insegnare piano-forte a uno dei figli, János, e composizione alla figlia Mici. Fu in uno dei palazzi di proprietà del padre che il diciannovenne Lukács diede al teatro Thalia. Ma accanto a questi nomi sopravvivono subito quelli degli altri protagonisti dell’ebraismo ungherese a cavallo del secolo, da Simon Hevesi, che racconterà a Ibsen e Björnson il futuro autore de *L’anima e le forme*, a Dávid Kaufmann, la cui biblioteca ebraica privata era tra le più preziose del mondo, a József Bánóczi, direttore dell’Istituto magistrale israelitico, e il cui figlio, László, fu stretto compagno di Lukács negli anni della sua *theatralische Sendung*. (Nota 5: Cfr. Sándor Scheiber, *La cultura ebraica ungherese e Béla Bartók*, in *Budapest 1890-1919*, cit.)⁶⁹⁷ (p.71-72)

Aus den Tagen der Jugend titolava il programma di quella sera il Primo Movimento. Lo sviluppo della Sinfonia *fugge via* dai giorni della giovinezza; Budapest, come la Vienna dei Klimt e degli Altenberg, apprende da Mahler che la memoria è anche questa fuga che consuma ogni felice intuizione. Lajos Fülepi ne studierà il ruolo nella creazione artistica in un saggio su “A Szellem” (1911): (Nota 6: Lajos Fülepi, *Il ruolo della memoria nella creazione artistica*, in *Budapest 1890-1919*, cit. Il Fülepi lavorò a lungo in Italia, in stretto rapporto col gruppo vociano, con il quale cercò anche di mettere in contatto Lukács: cfr. la lettera a Lukács da Firenze del 16 novembre 1910, in G. Lukács, *Briefwechsel 1902-1917*, Stuttgart, 1982 (tutte le successive lettere citate sono tratte da questa raccolta). Quando la memoria assume un ruolo davvero formativo nell’opera, l’attività dell’intuizione cessa. “Intuizione della memoria” è un gioco di parole; solo ciò che vive qui-e-ora dinanzi a me è intuibile. La memoria anela infinitamente all’intuizione senza mai poterla raggiungere, scava nel passato, ricerca le immagini nella loro pienezza, comporta prove e lotte – ma in essa i giorni della giovinezza appariranno sempre nel tempo del loro *Trauermarsch*. Questo è il tempo della memoria. Tutti i nati ‘attorno’ alla Prima di Mahler ne sono partecipi: la loro ‘gioventù’ non è che elemento compositivo, un movimento nel contesto della Sinfonia, in fuga verso il proprio *Trauermarsch*.⁶⁹⁸ (p.72)

Dirà Lukács: “L’assoluto, ciò che non ammette mediazioni, l’univoco, è soltanto il concreto, il fenomeno individuale”. (Nota 9: G. Lukács, *Quando la forma si frange sugli scogli dell’esistenza*, in *L’anima e le forme*, cit., p.76) Così il ‘Frère Jacques’ della *Marcia funebre* si trasfigura, rimanendo tale, nel metro della memoria, della sua *Dis-tanz* (Nota 10: ‘Ricordiamo’ in quest’uso del termine *Dis-tanz* quello fattone da J. Derrida in *Éperons. Les styles de Nietzsche*, Venezia, 1976.) dalla intuizione felice:

⁶⁹⁵ Conceitos-chave: Carnaval, Tempo, Impotência do Redentor.

⁶⁹⁶ No original: *Napló-Tagebuch (1910-1911)*, publicado em Budapeste (?). Na edição italiana, a análise estensa de Cacciari, constrói um perfil do jovem G. Lukács, acompanhando detalhadamente os escritos no diário e ao mesmo tempo relacionando-os com um Lukács esteta.

⁶⁹⁷ Autores e conceitos-chave: sinfonia, Mahler, Lukács.

⁶⁹⁸ Autores cidades e conceitos-chave: memória, Budapeste, Viena, Lukács, Mahler, Klimt, Lajos Fülepi.

distacco e ritmo, misura; dramma e forma del dramma. Nella Sinfonia, ogni 'luogo comune' si rivela un abisso poiché si rivela *luogo*. La citazione della memoria non astraе, non sublima, ma vede il 'luogo comune' nella dimensione propria, cioè come *luogo* – vede il *luogo* nel 'comune', l'univoco, l'individuale in ogni esperienza. La composizione dà *luogo* alle citazioni della memoria, che divengono un principio costitutivo; esse *avvengono* nella composizione, nel senso dell'*Er-eignis*: (Nota 11: Non è possibile qui certo addentrarci nell'interpretazione dell'*Ereignis* heideggeriano, che trova in *Zeit und Sein* (in *Zur Sache des Denkes*, Tübingen, 1969; trad. it. *Tempo ed essere*, a cura di E. Mazzarella, Napoli, 1980) la sua espressione più chiara. Nell'*Ereignis* il pensiero dell'essere è *distolto* da ogni istanza fondazionalistica, per impegnarsi nell'*ostensione* di ciò che parla nell'*Es gibt*, del "si-dà". "Ciò che determina ambedue, tempo ed essere in quel che è loro proprio, cioè nella loro co-appartenenza, noi lo chiamiamo: das Ereignis" (Heidegger). Giorgio Agamben ha interpretato l'*Ereignis* in un senso che lo avvicina ancor più alle argomentazioni che andiamo svolgendo intorno a questi passi lukácsiani: "Anche nell'*Ereignis*, come nell'Assoluto, è in questione l'accesso a un proprio (eigen); e, anche qui, l'ingresso del pensiero nel proprio, nel sé, nella semplicità dell'*idios* e dell'*ethos*, è, paradossalmente, la cosa più difficile da pensare", ma "l'elemento decisivo nella caratterizzazione dell'*Ereignis* rispetto all'Assoluto hegeliano è, però, la finitezza", finitezza in se stessa, dice Heidegger, sempre in *Zeit und Sein*, fine-limite in sé, "il Proprio-essere in salvo nel Proprio" (G. Agamben. *Sé. L'Assoluto e l'Ereignis*, in "Aut Aut", 187-188, 1982). Per l'uso del termine 'luogo', rimando ai miei *Eupalinos o l'architettura*, in "Nuova Corrente", 76-77, 1978, e *Adolf Loos e il suo Angelo*, in A. Loos, *Das Andare*, Milano, 1981.) il proprio del fenomeno assolutamente individuale e concreto, per quanto da Distanza della memoria possa scavarlo, ha luogo, trova il proprio luogo nella composizione – che non ha la forza di intuirlo, che non è 'felice', ma può però ri-cor-darlo, ricondurlo al centro, farne il proprio metro.⁶⁹⁹ (p.73-74)

Come può l'idea 'salvarsi' nel mondo della vita, se questa vita non fosse in sé concepibile come *Er-eignis*? Se i suoi casi non potessero 'trasfigurarsi', nella memoria, nella Dis-tanz della memoria, come il 'Frère Jacques' di Mahler? E non vale l'idea, la forma proprio come questa potenza trasfigurante? Ciò che è in gioco in questo 'platonismo', e che ne costituisce la peculiare drammaticità, è la possibilità dell'idea. Il mondo della vita appare ormai completamente *irreligioso* nei confronti; né essa può esistere come Cultura, sintesi del molteplice. La dimensione dell'idea come forma *dell'in-dividuo* è sola in cui essa può esistere nel 'tempo della miseria'. Si tratta, necessariamente, dell'idea *nella* memoria, ri-cor-data, 'salvata' in null'altro-che-nella memoria, mai, cioè, *intuita* nella pienezza felice della sua esistenza. Questa dialettica – per la quale ciò che diviene enigmatico è l'idea stessa, e questa idea può 'salvarsi' soltanto nello specchio della memoria, nella sua Dis-tanz da ogni intuizione – spiega la natura essenzialmente *melanconica* del 'platonismo' lukácsiano. 'Salvare' l'idea è tutt'uno col vederne il distacco dalla sua stessa *radice*, col vederla *luttuosamente* – come se la sua tonalità si trasformasse da forma piena della visione a debole forma dell'udire, dell'ascolto: l'idea, come memoria dell'idea, ri-suona nella vita della creatura, ri-suona creaturalmente.⁷⁰⁰ (p.74-75)

CULTURA ESTETICA

È Mannheim in una conferenza del 1918, *Lélek és Kultura, Anima e Cultura*, (Nota 15: K. Mannheim, *Seele und Kultur*, in *Wissenssoziologie. Auswahl aus dem Werk*, Neuwied-Berlin, 1964.) a offrire l'analisi ancor oggi più esauriente della "grande generazione", di quei "precursori", egli dice, "la cui strada è anche la nostra": *versus* le molteplici Kulturobjektivationen, *versus* la "specializzazione" in singoli e separati domini di filosofia e etica, arte, storia, religione e società, comprendere il comune *problème* che le attraversa e che, nella molteplicità dei loro linguaggi, esse interrogano. La cristallizzazione della dinamica culturale nei suoi elementi 'speciali' impedisce che essi vengano riconosciuti in quanto *funzioni*, il cui significato non è astraibile dalla reciproca connessione. La considerazione astratta-intellettuale delle Kulturobjektivationen conduce, alla fine, ad una impostatizzazione del singolo elemento rispetto alla proposizione che ne rappresenta il contesto. Quest'approccio strutturale alle cosiddette scienze dello spirito, che Mannheim riprendeva da Zalai, ma anche, probabilmente, dal neo-kantismo del Cassirer, permette di intendere con maggior precisione la filosofia del saggio. Il suo primo momento coincide, appunto, con la fluidificazione delle obiettività culturali specifiche: di contro al gioco liberal-neutralizzante che dispone in pacifica coesistenza tutti gli specialismi, il saggio mostra come questi siano concepibili soltanto in quanto funzioni. Il secondo stadio o stratto del saggio definisce il contesto di tali funzioni o, meglio, le diverse strutture cui esse possono dar luogo; il terzo, infine, ne ad-tende l'intenzione significativa, l'*anima*. Tutto il saggio è disposto-composto verso questo *centro* – nella prospettiva del suo fuoco *immaginario*. Il centro, infatti, non è rappresentabile nella forma del saggio, poiché essa è propria dell' "uomo irredento", se non come *atteso*.⁷⁰¹ (p. 78-79.)

[Leo Popper] Di un anno più giovane di Lukács, collaboratore della "Fackel", di "Kunst und Künstler", della "Neue Rundschau", egli svolge, con Fülep, un ruolo importante nella introduzione in Ungheria

⁶⁹⁹ Autores e conceitos-chave: *Dis-tanz, Ereignis*, lugar, memória, Derrida, Agamben.

⁷⁰⁰ Conceitos-chave: vida, idéia, memória.

⁷⁰¹ Autores e conceitos-chave: ensaio, Mannheim, Lukács.

delle avanguardie post-impressionistiche, ma è soprattutto per le sue ricerche intorno al concetto di *forma* che Lukács ne viene profondamente (fino, all'*Estetica* della vecchiaia!) influenzato. L'Epistolario testimonia la straordinarietà del rapporto. Il fragile Popper, le cui forze bastano appena per pochi e rapidi scritti, malato a morte come tanti personaggi della letteratura di quegli anni, è colui che riceve e giudica la febbrile opera dell'amico, l'unico cui Lukács voglia far *leggere* le sue cose e di cui tema, con tutta evidenza, il giudizio.⁷⁰² (p.80-81)

Una *indecisione* – la difficoltà profonda di *decidersi*, personalmente e culturalmente, nei confronti dell'estetico. Dopo aver riassunto le sue tesi sulla romantica “progressive Universalpoesie” e sulla ironia come sua Weltanschauung, Lukács afferma: “Io faccio, dunque, la *critica* di questa forma di infinito e questa critica è per me importante. E questa critica è davvero la mia. Ma io sento che anche le altre forme [quella del romanzo, lo humor, la Sehnsucht] mi appartengono interamente; vedi, non è a caso che io abbia usato citazioni da miei vecchi articoli [...] ma perché tu senta che i problemi di cui si tratta sporgano *de ma propre vie*”. (Nota 28: Lettera di Lukács a L. Popper del 27 ottobre 1909.) Egli ha *bisogno* che “il suo solo lettore” (Nota 29: Lettera di Lukács a L. Popper del 15 giugno 1910.) comprenda: pur non dimenticando per un istante ciò che gli deve, ciò che ha appreso anche direttamente da lui, egli va ora su una strada che è relativamente autonoma. Ha *bisogno* di una critica “*esercitata dall'interno*” come quella dell'amico (“grazie, mille volte grazie, mio caro, per quello che la tua lettera mi ha fatto vedere” (Nota 30: Lettera di Lukács a L. Popper del 26 ottobre 1909.), ma rivendica ora le sue ‘ragioni’. Popper non comprende la *necessità* del “dramma satirico” (Nota 31: Lettera di Lukács a L. Popper del 27 ottobre 1909.) nel complesso del volume (*L'anima e le forme*) che Lukács va raccogliendo. Dopo il *George*, afferma Lukács, occorre mostrare la concreta, storica opposizione tra il piano della forma drammatica e la “ricchezza infinita” dell'epos; in altri termini, occorre mostrare come l'ascesi formale non possa *risolvere* concretamente-storicamente la forma dell'ironia: l'impossibilità, nel Romantico, di principi risolutivi. Il saggio è *tensione* reciproca di elementi-funzioni, forma in sé problematica di funzioni *che si cercano*, sospese l'una rispetto all'altra, mai accordabili in una sola totalità. Insomma, il saggio presenta valenze *libere* rispetto all'idea popperiana di forma; esso non può venire compiutamente *deciso*.⁷⁰³ (p.84-85)

La *decisione* che egli, dunque, chiede all'amico è per la *bontà* (lo *Sterne*, gli aveva scritto, non è né bello né buono). Se non si crede alla forma come alla *verità* (e non in quanto esteti) l'opera sarà condannata alla dimensione di una vana curiositas, non sarà più Werk, ma un insicuro oscillare tra inconciliabili opposti (Vinzenn, Joachim), polarità impotenti, che riflettono l'un l'altra la propria impotenza e si dissolvono nella ‘maestria’ del loro gioco. È sintomatico il *tono* della lettera: fortemente patetico, ma maturo insieme – sentimentale, ma forte: *paterno*. Si tratta di ‘occupare’ le valenze libere del saggio, si tratta di impedire che esse vengano *sedotte*. Si tratta di ricondurre Lukács alle sue idee autentiche, *a sé* – ma questo sé è Popper stesso. Non vorrà Gyuri disfarsene? Non celerà questo il suo “dramma satirico”: un'ironica ‘relativizzazione’ dell'idea di forma?⁷⁰⁴ (p.85-86)

Il contemporaneo mondo della vita viene qui rappresentato come lo stadio kierkegaardiano dell'estico. Non vi è più segno di gran dispetto etico-morale nei suoi confronti, di immediata condanna per l'“anarchia” che vi dominerebbe, ma un'effettiva volontà di comprensione e disincantato approfondimento. Nella cultura estetica (che trova i suoi idealtipi nell'esteta e nello specialista) è definitivamente perduta la dimensione *simbolica* propria di ogni Cultura, in forza della quale “a qualsiasi settore si rivolga lo sguardo” siamo costretti “a scorgere sempre la stessa cosa al fondo di tutto”. (Nota 48: G. Lukács, *La cultura estetica*, in *Cultura estetica*, cit) ⁷⁰⁵ (p.94)

[...] L'estetico è davvero il “dramma satirico” del ‘platonismo’ rovesciato della forma del saggio: esso si rivolge, sì, al finito, vuole, sì riportare ogni idea in terra, ma non per salvarla, bensì per sedurla, per perderla. Rilkeanamente, l'esteta dice sì soltanto alla terra, ma non al suo *proprio*, all'Angelo. Così egli ripete, disperatamente, il finito stesso – e ne è costantemente ripetutto. (Nota 49: Sarebbe importante paragonare il Kierkegaard di Lukács con quello di Adorno, *Kierkegaard. Konstruktion des Aesthetischen* (trad. it. *Kierkegaard. Costruzione dell'estetico*, Milano, 1962). Le maggiori affinità sono senz'altro riscontrabili nella pars destruens di queste opere – ma il problema ‘sistematico’ dell'assoluto in quanto concreto, del non-mediabile in quanto individuale, che domina nella costruzione lukácsiana, non solo rimane estraneo all'orizzonte adorniano, ma configura in qualche modo l'oggetto stesso della sua critica. Cfr., inoltre, E. Matassi, *op. cit.*, p.81.)⁷⁰⁶ (p.95)

⁷⁰² Autores e conceitos-chave: forma, Leo Popper, Lukács. Cacciari estabelece a relação entre Lukács e Popper a partir das correspondências trocadas entre os dois escritores.

⁷⁰³ Autores e conceitos-chave: indecisão, ensaio, forma, Popper, Lukács.

⁷⁰⁴ Autores e conceitos-chave: decisão, ensaio, forma, Popper, Lukács.

⁷⁰⁵ Autores e conceitos-chave: cultura estética, Kierkegaard, Lukács.

⁷⁰⁶ Autores e conceitos-chave: estética, drama satírico, ensaio, Kierkegaard, Adorno, Lukács.

[...] la categoria dell'als-ob minaccia di cristallizzare nel presente della disperazione e del disincanto lo sguardo rivolto alla 'selva' della vita. Avviene un incrociato gioco di *rinunce*: come diviene spettrale il finito agli occhi del saggio che "tende alla verità", pur essendo uscito "per cercare le asine del padre", così quella tensione, quella *attenzione*, diviene, alla fine, puramente esornativa, superflua al sobrio sguardo dell'als-ob. Insomma: se nella pura forma del Sollen l'*amicizia*, la vicinanza agli altri e alle cose, diveniva *Sternenfreundschaft*, nella forma dell'als-ob essa mette a nudo la propria impotenza a 'salvare': la *Sternenfreundschaft* 'cade', sì, dalla sua infinita distanza, ma per perdersi nella disperazione del presente – o nell'imporre soltanto *rinuncia*. Che è la dimensione in cui entrambe le prospettive si incontrano.⁷⁰⁷ (p.98)

L'ALTRO PROCESSO

Lukács immagina il suo rapporto in una chiave kierkegaardiana. Nei confronti di Irma egli vuole il *gesto*, che *misuri* la vita, che stabilisca "differenze qualitative assolute nel rimescolio caotico delle sfumature". Ricompare il tema della *decisione*; autentica è solo la forma dell'aut-aut, estranea a ogni via di mezzo, a ogni "sì, ma però"; essa scopre "abissi invalicabili in mezzo alla fittissima rete delle mediazioni". (Nota 61: G. Lukács, *Quando la forma si frange sugli scogli dell'esistenza*, cit., p.75. Come risolvere la contraddizione tra questo impegno e la forma-informe saggistica? Sgalambro nel suo libro già citato, e ancora appoggiandosi a Lask, chiarisce come la *solitudine* o ab-solutezza della filosofia, pensata radicalmente, contraddica la *ricerca* saggistica che, per sua natura, non può che collocarsi nell'ambito delle mediazioni formanti una Kultur. Ma una filosofia pensata come radicale *Abkehr vom Leben* come può 'salvare' il concreto? È lo stesso problema che si presentava a proposito dell'als-ob – la stessa tensione dominante nel giovane Lukács e che bisogna badare bene a non voler 'risolvere'.) La forma dell'opera non è mediabile col chiaroscuro della vita. Ma di quale opera si tratta in Kierkegaard? E, dunque, di quale decisione? In Kierkegaard il contenuto dell'aut-aut si rivolge alla dimensione *religiosa*. L'amore assolutamente puro da ogni elemento acquisitivo, che deve essere affermato univocamente, attraverso una decisione irreversibile, rispetto a qualsiasi amore *nella* vita, può essere solo "Amore-esclusivo-di-Dio". (Nota 62: G. Lukács, *Quando la forma si frange sugli scogli dell'esistenza*, cit., p.83.) In questo "tempio di ghiaccio" è impossibile il matrimonio, e dunque è impossibile Regina.⁷⁰⁸ (p.101)

Il *gesto* che separa da Regina è *giusto* solo in questa dimensione – se è disperazione e angoscia per ogni possibilità del finito. Ma l'aut-aut di Lukács non sta di fronte al *salto* tra etico e religioso. La stessa struttura del saggio, lo stesso lavoro sulla *Cultura estetica*, lo stesso radicalizzarsi, altrove, della forma etica, lo escludono. Il distacco da Irma non può trovare le 'ragioni' di quello da Regina. Di fronte al bivio tra salvezza *per fede* del finito (Isacco ritornato ad Abramo, dopo che il padre *l'ha ucciso*) e salvezza filosofica, e 'platonismo', Lukács ha 'potuto' soltanto questa seconda via. È la via del Werk – e l'opera richiede *rinuncia*.⁷⁰⁹ (p.101)

[Lettere di Irma] Le muove una distanza che non ha bisogno di essere detta, un pudore della distanza che sembra sorridere degli impeti 'esplicativi' dell'amico. A "Gyuri" che si ostina a descrivere il suo stato di assoluta solitudine, presentandole la prima edizione de *L'anima e le forme*, risponde con un breve biglietto: "anche senza commento, non vi sarebbe stato malinteso". (Nota 69: Lettera di Irma Seidler a Lukács del 24 marzo 1910.) Guarda con affetto ai 'dolori del giovane Lukács': "malgrado la vostra auto-analisi un po' malinconica, si indovina che voi avete scritto questa lettera in un piacevole luogo". (Nota 70: Lettera di Irma Seidler a Lukács del 28 aprile 1911.) È come guardasse *crescere* l'amico, consapevole che egli *dovrà divenire*: "i vostri affari hanno preso una tale importanza...". Lei – non riesce a esporre con gli 'Otto', il matrimonio con Réthy è fallito: sente di non riuscire a *dare* e ciò le dà l'impressione "di essere leggera come l'aria". Prega Lukács di scriverle ancora. È il 28 aprile. "Gyuri" le risponde il 2 maggio da Firenze: sta leggendo Kant, Hegel, Plotino, ha in preparazione "ogni sorta di cosa", vuole scrivere un *lavoro* per eccellenza: un nuovo *Lacoonte*, "un *Lacoonte* metafisico". Il 18 maggio Irma si toglie la vita.⁷¹⁰ (p.105-106)

All'opera manca il gesto essenziale, il *donare*. L'opera comprende, acquisisce. Irma l'aveva detto. Ma Irma si è anche uccisa. Io, invece, vivo "e questo significa che continuerò a vivere". La solitudine che desideravo, che credevo essenziale per l'opera *compiuta* "è caduta sopra di me come il giudizio della mia vita". Il gesto per salvarla spettava a me, ma a me non poteva che mancare: "allora il giudizio è *pronunciato*" (corsivo nostro). (Nota 75: Lettera di Lukács a L. Popper del 26 maggio 1911.) Non è la morte di Irma che giudica, poiché la sua morte la colloca in una dimensione *assoluta* da ogni giudizio, ma proprio il naufragio di quella *hybris* giudicamente indissolubile dall'imperativo dell'opera. Il Sollen appella continuamente alla scelta, alla decisione, astraе, separa, divide – e in ciò stesso va dimostrando la propria impotenza all'unico gesto essenziale: quello che *non* giudica, ma dona – quello

⁷⁰⁷ Autores e conceitos-chave: als-ob (como se), Lukács.

⁷⁰⁸ Autores e conceitos-chave: gesto, ética, estética, als-ob, aut-aut, Kierkegaard, Lukács.

⁷⁰⁹ Autores e conceitos-chave: gesto, ética, religião, ensaio, Lukács.

⁷¹⁰ Correspondência entre Irma e Lukács.

che salva venendo in aiuto, quello che ama. La hybris del giudizio giudica così se stessa; il primo giudizio è già l'inizio del processo che pronuncerà la sentenza contro ogni giudizio. Tale processo già si andava celebrando all'interno dell'interrogazione che minacciava di sconvolgere l' 'eroismo' popperiano della forma. Il gesto di Irma ne spalanca la scena; è impossibile immaginare come avrebbe potuto continuare l'amicizia con Leo dopo questa 'apocalisse'. Il gesto di Irma non può non significare anche la fine della sua *Sternenfreundschaft*; anche su di essa il giudizio è stato pronunciato. E Lukács lo scrive, in fondo, all'amico – non direttamente, ma inviandogli *Von der Armut am Geist*, una delle sue cose più belle. (Nota 76: Su quest'opera cfr., in particolare, il saggio di F. Jesi, *Su uno scritto giovanile di Lukács*, in "Nuova Corrente", 71, 1976. Si paragonino le successive citazioni lukácsiane non solo con la lettera a Engelmann già citata, ma con questi altri frammenti di Wittgenstein: "Se qualcosa è buono, allora è anche divino. In questo stranamente si compendia la mia etica"; "Non si può condurre gli uomini *zum Guten* [...]. Il bene è al di fuori dello spazio dei fatti" (*Pensieri diversi*, a cura di M. Ranchetti, Milano 1980, p.19. Il corsivo è mio).⁷¹¹ (p.108-109)

Qui Lukács non 'confonde' più le categorie, non rascorre più, attraverso la "mera discorsività della conoscenza", da un genere all'altro. Una dimensione è quella della "vita comune", un'altra quella della forma (sia della forma etica che di quella delle opere della *Dichtung*) – un'altra ancora, *assoluta* dalle prime, quella dell' "uomo buono", della grazia, della redenzione: la dimensione del *Singolo* responsabile totalmente davanti a Dio. È Kierkegaard? Certo, si tratta di un ritorno del tema del gesto, del salto, presente nel saggio di 1909, ma assai più intenso, e accompagnato da suggestioni diverse, dalla mistica indiana al chassidismo letto grazie a Buber, ma attraverso Plotino e Eckhart. (Nota 77: Cfr. le lettere tra Lukács e Buber, e la breve recensione a *Die Legende des Baasschems* (trad. it. *Misticismo ebraico*, in *Sulla povertà di spirito*, cit.))⁷¹² (p.110-111)

L'*Armut am Geist* è catastrofe del mondano, *per* la nuova opera; è catarsi della inessenzialità del molteplice, *per* l'opera buona: opera non più affidata alle oscillanti facoltà dell'Io, ma dalla quale siamo posseduti, la cui certezza ci si impone – non più semplice composizione di forme, ma, anzi, grazia di poterle spezzare. La morte di Irma ha condannato l'opera all'inadempibile – ma ha anche, finalmente, fatto chiarezza sull'equivoco che ne confondeva l'aspetto. Vi è l'opera come composizione di forme, che sta *al di qua* della stessa *Gelassenheit* – vi è l'opera del far-vuoto-in-sé che è ancor uno "stadio iniziale", una "promessa" – vi è, infine, l'opera che redime, unificazione "del destino e dell'anima".⁷¹³ (p.111-112)

[...] Il dialogo [*Armut am Geist*] chiarisce la "voce del silenzio" presente nell'etica weberiana del Werk. Quest'etica – come risuona soprattutto nelle opere del periodo della guerra – è costantemente proiettata sullo sfondo di quella bontà trascendente la norma, che è inadempibile per lo *Zweckmensch*, per l'uomo appartenente alla casta dell'intelletto calcolante. Nel dialogo lukácsiano, Weber poteva vedere riflesso l'aspetto tragico insuperabile della sua stessa opera: ogni sintesi qui si rivela compromesso, ogni unità politeismo. Ma è profondamente weberiano sapere "il proprio posto", e saper venerare, insieme, chi davvero appare "superiore" (Nota 79: Lettera di Marianne Weber a Lukács del 31 luglio 1912. Di Marianne Weber si veda *Marx Weber. Ein Lebensbild*, Tübingen, 1926, utilissimo per comprendere i rapporti tra Weber, Lukács e Bloch.) - ancor più lo è il pathos del rifiuto nei confronti di ogni confusione, di ogni 'romantica' indecisione, che maschera e avvilisce il tema sacro del *gesto*, del salto, ed è impotente, insieme, a produrre compromessi calcolati, meiazioni *decenti*. Weber è la forma anti-lirica, anti-sentimentale della *dignità* del sopravvivere. Potremmo, allora, dire che l'altro autore che il dialogo richiama prepotentemente, Carlo Michelstaedter, rappresenta il polo opposto: il giudizio, la sentenza che lo *stare-persuasio* pronuncia anche nei confronti del chiaroscuro più netto, dell'etica più disincantata e coerente. Il 'colloqui' tra il *giovane* Lukács e il già *compiuto* Michelstaedter va considerato tra i documenti più straordinari non solo della cultura mitteleuropea, ma dell'intero pensiero contemporaneo più radicalmente impegnato *versus* la cultura estetica.⁷¹⁴ (p.113)

ATEI, CHE CREDONO

[Volume su Dostoevskij] I frammenti che ne rimangono dimostrano come qui Lukács rielabori elementi decisivi dei suoi scritti del periodo della crisi – del *Dialogo*, anzitutto: il tema della colpa, il tema dell'amore del *più prossimo*. Ma al centro sta la figura dell' "ateo che crede in Dio". Egli esiste tra essere e non-essere di Dio; più propriamente, tra il non-essere-più, il non-più, del vecchio Dio, e il Nuovo che si annuncia apocalitticamente. (Nota 100: G. Lukács, *Dostoevskij-Aufriss*, 1915-1916, manoscritto, p.10. M. Cometa ha tradotto recentemente i brani del manoscritto che si riferiscono esplicitamente a Dostoevskij nel numero di "Metaphorein", 8, 1982). La rappresentazione di questa condizione esistenziale è assolutamente meta-etica. Chi sa che il vecchio Dio è morto, non può rispettarne il 'diritto' – ma egli non è neppure il vecchio ateo, l' 'anarchico' nei confronti di Dio, il

⁷¹¹ Autores e conceitos-chave: *donare* (doar), Lukács, Popper, Engelmann, Wittgenstein, F. Jesi.

⁷¹² Autores e conceitos-chave: forma, gesto, Kierkegaard, Lukács, Buber, Plotino e Eckhart.

⁷¹³ Autores e conceitos-chave: obra, Lukács.

⁷¹⁴ Autores e conceitos-chave: ética, tema sagrado do gesto, cultura estética, Weber.

nihilista. La sua esistenza deve mostrare la nuova Legge che egli annuncia, il non-ancora che in lui prende miracolosamente forma. Il suo nuovo Dio è debole, “bisognoso del suo aiuto”; l’ateo che in Lui crede non può dissiparne la speranza in semplice, esteriore anomismo. Tutto gli è permesso secondo il ‘diritto’ – ma egli deve essere *buono* davanti al suo Dio.⁷¹⁵ (p.123-124)

L’eroe di Dostoevskij è essenzialmente, nella interpretazione di Lukács (e non a caso egli usa quel termine), *meta-tragico*. (Nota 104: Meta-tragico è anche l’Eroe di Rosenzweig (Rosenzweig compose nel 1911 il progetto di un libro sulla individualità tragica in Germania da Lessing) – Wittgenstein ha in più luoghi sottolineato il carattere anti-tragico dell’ebraismo e del cristianesimo (cfr., ad esempio, *Pensieri diversi*, cit., p.36) Myskin, Alioscia sono andati oltre il tragico, “così come l’Abramo sacrificante di Kierkegaard”, (Nota 105: G. Lukács, *Della povertà in ispirito*, cit., p.214.) essi sono *buoni* – e la loro bontà prescinde totalmente da ogni utilità, calcolo, scopo, dunque: dal mondo dei conflitti tragici e, a maggior ragione, da quello della dis-corsività del romance. Essi rappresentano la possibilità di *vedere* il buono, in altri termini: la forza profetica che a noi sarebbe ancora concessa – una sorta di *imaginatio* del possibile superamento del nihilismo. Ma, perciò stesso, tali figure sono ab-solute dal mondo e dalla forma del romance, e, in quanto tali, non possono risolverne dialetticamente la Sehnsucht. Il romance si nega nell’eroe meta-tragico; la sua comparsa non ne realizza l’aspirazione che condannandone la forma all’inessenzialità. Dostoevskij non sarebbe, allora, la verità del romance, ma, all’opposto, la piena dimostrazione della sua *semplice* Gottlosigkeit, del suo semplice ateismo, del suo indistricabile rapporto col “peccato”. Quando il romance – che sta al di qua del tragico, che ne rappresenta la destinta caduta – allude al meta-tragico dostoevskijano, non può far altro che rappresentare il giudizio che lo condanna, ri-pronunciare la sentenza che già è stata pronunciata sopra ogni sua parola.⁷¹⁶ (p.125)

I monumentali frammenti della sua *Estetica* (tra il’ 12 e il’ 18) e in particolare il capitolo risalete alla prima metà del’14, “Storicità e atemporalità dell’opera d’arte”, (Nota 106: G. Lukács, *Filosofia dell’arte*, cit., vol.I, pp.193 sgg.) mostrano come il problema tipicamente romantico del rapporto tra Zeitlichkeit e Zeitlosigkeit (che, però, Lukács, come già si è visto, tendeva a comprendere in una ‘linea’ teologico-filosofica Eckhart-Hegel) venga in tutti i suoi risvolti radicalizzato dalla irruzione dostoevskijana. Il Romantico che interessa Lukács (come più tardi, Benjamin) è quello della critica letterario-estetica, o delle grandi filosofie dell’arte, che ricercano l’atemporalità *nel* temporale, che non staccano tempo vero da tempo apparente, che non concepiscono l’eternità come presente immoto e rigido, ma come perfezione di *ogni* dimensione temporale, sempre *stante* nel suo movimento e sempre mosso nel suo stare, come dice Baader. L’opera d’arte appare, per questa cultura – e ciò viene sostanzialmente ripreso anche dalle prime estetiche fenomenologiche (Nota 107: Cfr. G. Scaramuzza, *Le origini dell’estetica fenomenologica*, Padova, 1976.) –, *simbolo* di questa ‘salvezza’ del temporale in un eterno non concepito *assolutamente*.⁷¹⁷ (p.127-128)

CACCIARI, Massimo. Errante radice. Su Franz Rosenzweig⁷¹⁸. In: MASINI, Ferruccio; SCHIAVONI, Giulio (orgs.). *Risalire il Nilo: mito, fiaba, allegoria*. Palermo: Sellerio, 1983, p.73-89.⁷¹⁹

Il rapporto tra temporalità e eternità, inattingibile al discorso filosofico (a tale dimostrazione è dedicato il primo volume dello *Stern*), si mostra nel *Dasein*⁷²⁰ stesso del popolo di Israele. In questo senso,

⁷¹⁵ Autores e conceitos-chave: ateísmo, crença, meta-ética, Dostoevski, Lukács.

⁷¹⁶ Autores e conceitos-chave: meta-herói trágico, romance, Dostoevski, Lukács, Rosenzweig, Lessing, Wittgenstein, Kierkegaard.

Giorgio Agamben lembrará o mesmo romance de Dostoevski em “O autor como gesto”, para pensar a ética.

⁷¹⁷ Autores e conceitos-chave: tempo, temporalidade, atemporalidade, Eckhart, Hegel, Lukács, Benjamin, Baader.

⁷¹⁸ Franz Rosenzweig (1886–1929) importante filósofo-teólogo do século XX. Influenciou importantes pensadores como Walter Benjamin e Emmanuel Lévinas, entre outros. Nasceu em Kassel (Alemanha), numa família judia assimilada, recebeu educação universitária em medicina, história e filosofia. Dois acontecimentos mudaram sua vida: a I Guerra Mundial e sua redescoberta do judaísmo.

⁷¹⁹ *Risalire il Nilo* – mito fiaba allegoria, livro organizado em referência a Furio Jesi, recém-morto na época (1983). Os textos nem sempre apresentam referência direta ao autor, mas giram em torno de temas trabalhados por ele, que vão”, no dizer de Ferruccio Masini, na apresentação do livro: “dall’archeologia alla germanistica, dalla storia della cultura alla etnologia, dalla filosofia delle religioni alle analisi di sociologia della cultura e delle tradizioni popolari”. Entre os colaboradores estão Cacciari e Agamben.

⁷²⁰ Para Heidegger, existência *Existieren*, “existir”, era uma tradução feita no século XIX, do verbo latino *exsistere*, lit. “dar um passo à frente, para fora”, portanto, “aparecer, estar na existência”. A palavra latina tardia *ex(s)istentia* tornou-se *Existenz*. *Existenz* significa tradicionalmente a existência de um ente, em contraste com a sua essência. Heidegger a utiliza em sentido restrito, aplicando-a somente a *Dasein*: *Dasein* não possui essência ou natureza do mesmo modo como os outros entes possuem: “A ‘essência’ de *Dasein* encontra-se na sua existência” (*Ser e tempo*, p.42). [INWOOD, Michael. *Dicionário Heidegger*. Trad. Luísa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p.58]

anche l'opera di Rosenzweig è, strettamente, analitica dell'esserci – ma qui la considerazione fenomenologica coglie una dimensione concreta dell'esserci che si manifesta come *vita-eterna*, il cui divenire non è quello dell'organismo, del suo *Sein* zum Tode, ma di un tesoro, “un tesoro dal quale l'umanità che vive e muore può leggere l'avvento del Regno”. (Nota 6: È la tesi centrale del saggio *Neuhebräisch?* (1926), in *Kleinere Schriften*, Berlino 1937.) Ciò che si manifesta come il Sacro di questa vita non verrebbe, pertanto, ‘contemplato’ trascendendone il Dasein, ma, all'opposto, di-mostrandone fino in fondo la miseria e sradicatezza mondane. Alla vita autentica in quanto decisa-per-la-morte di Heidegger, Rosenzweig oppone la vita che è decisa-per-l'eterno, la *decisione* di riconoscere le radici di questa vita *sradicandosi* dal Man della mera temporalità. (Nota 7: L'elemento ‘decisionistico’ in Rosenzweig è tale da permettere un amplissimo sviluppo del problema del rapporto decisione-mistica, almeno a partire da Kierkegaard. Questo rapporto è sottolineato con ogni forza da Rosenzweig stesso per quanto concerne il momento della propria vita: la sua decisione di rimanere in seno all'ebraismo. Per la biografia di Rosenzweig rimandiamo a N.N. Glatzer, *F.R. His life and thought*, new York 1976) Ma per entrambi l'ambito dell'indagine è quello del Dasein – dell'essere *e del tempo*. Difficile, però, ignorare la cronologia delle opere – non vedere in *Sein und Zeit* una risposta all'ewiges Leben di Rosenzweig. Come intendere, infatti, il tratto paradossale che collega i due termini, e li collega a proposito di un popolo in carne e sangue? Qui sono in gioco davvero dimensioni simboliche decisive del nostro tempo: che si possono soltanto districare, non risolvere.⁷²¹ (p.74)

Se non possono esservi “Gesetzgeber” che rinnovano la Legge nello scorrere del tempo, poiché la Legge è stata innalzata a un “presente immutabile”, se perfino “innovazioni” dettate esclusivamente da necessità pratiche debbono essere presentate come parte della Legge immutabile, se questo popolo è “zeitlos”⁷²², non ha cronologia propria, poiché i suoi anni sono quelli del mondo – che cosa può significare il suo essere Wanderer⁷²³? La radice che ne fonda perfettamente l'esistenza è perfettamente *presente*. L'andare non si sviluppa, allora, che alla estrema superficie di questa *presenza*: e quale ne può essere il valore? Come la vita vivente è qui-e-ora “santificata”, così questo andare è sottratto ad ogni rischio di *errare*, poiché le sue peregrinazioni più apparentemente tortuose ricondurranno sempre a quella radice che certifica l'eternità del popolo eletto. Questa certezza minaccia di volatizzare il concetto di Dasein, poiché ne attacca la dimensione strutturante – per Heidegger – :quella del possibile. Coerente, radicale risposta a Rosenzweig, suona dunque in *Sein und Zeit* l'elaborazione di un'analisi perfettamente ‘gottlose’ del Dasein. All'opposto, un andare eterno – eterno nella sua radice – è *esegesi*: esso conduce fuori dalla schività della lettera, verso l'Oriente dello spirito. Egesesi significa perciò *esodo*, e l'esodo abbisogna di una guida (esegeta), la quale assicuri della casa da sempre promessa, faccia riconoscere al popolo la sua radice, lo faccia ritornare alla sua verità. Che l'esodo sia interminabile – che questo andare – di cui Rosenzweig parla, sia eterno – nulla cambia nel suo concetto: il quale si determina *a partire* dalla *mêta*, che comunque esiste e ci attende, e si alimenta dalla cerca presenza ‘sangue-e-carne’ di questo popolo. (Nota 8: Si potrebbe dire ciò a proposito del simbolo del viaggio in tutta la nostra tradizione culturale – ma il tema è troppo vasto per essere qui anche semplicemente accennato.) L'andare dell'esodo è nell'essenza restaurazione – esso non sradica che in apparenza, per ritrovare radici inestripabili da sempre presenti.⁷²⁴ (p.75)

L'aver-radice sembra dunque indispensabile attributo all'idea di redenzione, quanto la *possibilità* autentica del viaggio – o, e contrario, l'assoluta sradicatezza ne minaccia la stessa concepibilità quanto l'affermazione ‘trionfale’ della attualità dell'eterno. Il tratto *eroico* del neues Denken di Rosenzweig si manifesta di fronte a questo nodo paradossale: affermare senza riserve la santità del popolo, della sua Lingua, della sua Legge (affermarla senza rimando, senza ‘allegoria’, senza ‘al di là’), ma concependola insieme come sradicamento, come radicale separatezza o singolarità. Presenza piena e separazione costituiscono il *tremendum*⁷²⁵ del sacro. Il popolo eletto esiste così come ‘esiste’ il Dio Unico nel suo cuore. Il popolo eletto è *de-ciso* nell'Unicità del suo Dio, così come l'Unico ‘abita’ nella Sua

Diante de tantas palavras que o alemão possui para determinar existência, realidade e ser determinado, Hegel tentou, num grau mais extenso do que a maioria dos filósofos que o antecederam, distingui-las entre si. A mais corrente delas, em seu entender, é *sein* (“SER”): contém mínima bagagem ontológica e aplica-se a tudo. *Sein* e o advérbio *da* (“ali”, “aqui” etc.) geram *dasein* (“o ser-aí, estar presente, existir”) e, no século XVII, o substantivo verbal (*das*) *Dasein* (“o ser-aí, presença, existência (especialmente em espaço e tempo)”). *Dasein* foi por Leibniz e Wolff para o latim *existentia*, a existência de uma coisa em contraste com o seu caráter. Para Kant, *Dasein* era o contrário de *Nichtsein* (não-ser), e é por ele utilizado para a existência de qualquer coisa, inclusive Deus. (Hegel também o utiliza frequentemente para a existência para a existência de DEUS, mas isso é ou uma concessão ao uso tradicional ou subentende um contraste especial com o conceito de Deus.) A associação heideggeriana de *Dasein* com ser humano no tempo aparece ocasionalmente nesse período, mas tem escassa significação para Hegel ou para outros filósofos. [INWOOD, Michael. *Dicionário Hegel*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p.128.]

⁷²¹ Autores e conceitos-chave: Dasein, judaísmo, vida, eternidade, temporalidade, Heidegger, Rosenzweig, Kierkegaard.

⁷²² *Zeitlos* – atemporal, clássico.

⁷²³ *Wanderer* – viandante, caminhante, andarilho.

⁷²⁴ Autores e conceitos-chave: viagem, êxodo, exegese, Rosenzweig, Heidegger.

⁷²⁵ Tremendus, a, um. Ad. part. *Hor.* que se deve ou se há de temer, tremendo, terrível, formidável.

imperscrutabile e irraffigurabile trascendenza. In altri termini, ciò che Rosenzweig persegue è 'liberare' l'idea di redenzione dai vincoli della sua accezione normale e, quasi, 'naturale': siamo soliti concepire la redenzione come redenzione dalla condizione dello sradicamento, come affermazione della *dimora* – si tratterebbe ora, invece, di concepire la redenzione come specifica dimensione della sradicatezza, o, meglio, come trasformazione-Verklärung dell'esistenza autenticamente *wurzellos*⁷²⁶ del Wanderer. La radice, così intesa, non rende superflua apparenza l'andare (mero esodo destinato), ma si trasforma in forza separante, che può de-cidere, *in ogni attimo*, dalla catastrofe storica. La salvezza consiste, allora, in questa decisione sradicante, nella *sua* attualità, non in quella della dimora. La radice eterna attualizza soltanto questa decisione, non è immediata restaurazione della dimora, la quale pertanto continua a custodirsi come *pura chance* messianica.⁷²⁷ (p.78)

L'analitica del Dasein di Israele diviene così elemento imprescindibile del 'sistema' della redenzione (che *Der Stern* vuole rappresentare). Migrare non è un accidente per Israele, ma ne costituisce la stessa 'radice'. Ebreo significa migratore; migrazione da ogni divinizzazione del mondo (disincantamento) (Nota 14: Questa dimensione profonda del disincantamento è stata messa in luce da E. Levinas in tutte le sue opere, ma cfr. in particolare *Du sacré au Saint*, Parigi 1977. A Levinas si deve uno dei saggi più belli apparsi su Rosenzweig, *F.R.: une pensée juive moderne*, "Revue de théologie et de philosophie" 1965) – migrazione da ogni cieca fiducia nel potere della parola (Nota 15: "Non vi è nulla che si possa dire ebraico in senso più profondo, che una sfiducia estrema nel potere della parola e una fervida fede nel potere del silenzio", R. Rosenzweig, *Der Stern*, cit., Dritter Teil, p.53) – migrazione, infine, da sé medesimi e dalla propria stessa 'gioia': "colui che dispera di sé medesimo conosce Colui che è". (Nota 16: Filone, *De Migratione Abrahami*; la cit. è tratta dal *De Somniis*. Rimandiamo, per questi spunti, alla *Introduzione* di G. Reale all'ed. it. recente de *L'eredità delle cose divine*, Milano 1981.) Disperare di sé è disperare della dimora – concepire la propria salvezza *all'interno* della stessa assenza di dimora. L' 'interno' ebraico è questa stessa assenza: l'Aperto che abbraccia da ogni lato il migratore. Il popolo eterno è il solo a non essere "ancorato (verankert) al solido fondamento (Grund) della terra", ad aver "lasciato la terra per confidare solo nel sangue" – poiché la terra "non nutre soltanto, ma vincola anche (aber sie bindet auch)" e i popoli che affidano alla terra la propria durata, saranno traditi: "Il suolo dura, ma i popoli che vi vivono tramontano". Un popolo che ami il suolo della patria più della sua vita è già in pericolo di morte. (Nota 17: F. Rosenzweig, *Der Stern*, cit., pp.49-50)⁷²⁸ (p.79)

L'analitica rosenzweighiana del Dasein ebraico sembra stagliarsi sullo sfondo di una precisa filosofica del tragico. (Nota 19: Un tema davvero... unheimliches: il rapporto di Rosenzweig con le concezioni della tragedia elaborate dalla Kultur tedesca dei primi decenni del secolo, soprattutto nell'ambiente heidelberghese. Quest'analisi permetterebbe di completare il mio *Intransitabili utopie*, in H. Von Hofmannsthal, *La Torre*, trad. it. Milano 1978, Ricco materiale per questo è anche contenuto in E. Matassi, *Il giovane Lukács*, Napoli 1979 e in L. Boella, *Il giovane Lukács*, Bari 1977.) Tragica è l'esistenza condotta in deserta solitudine, laddove la sua de-cisione corrisponda al *necessario*. Né solitudine né deserto figurano il tragico, ma il riconoscimento che non appaesa, che non corrisponde alla *theoria* che mette fine alla fine alla peripecia. La peripecia è qui migrazione: ogni attimo può essere l' 'allora' che la conclude – ma ogni attimo è anche l' 'allora' in cui la dimora fallisce. Tragica è la necessità della migrazione – anzi: riconoscere questa necessità come radice: sradicante radice. Eppure, nonostante tutto, questa è la radice che determina il Singolo nella sua comunità, nel suo sangue e nella sua Lingua.⁷²⁹ (p.80-81)

L'ebraico è metafisicamente contrapposto al Nomos in quanto, *comunque*, pena la propria stessa esistenza, estaneo ad ogni Ortung, ad ogni possibile radicamento in qualsiasi Muttererde. La sua Legge, lungi dal prefigurare il Nomos, ne esprime piuttosto l'originaria alternativa – è la Legge dello sradicamento e dell'esilio di contro al Nomos che sempre riconduce alla casa e che può conoscere soltanto *peripecie* nella sua lotta *versus* deserto e mare (Nota 25: È evidente il richiamo a Freud. La diversità tra il 'complesso' mosaico di Freud e la tragica riflessione di Rosenzweig sulla Legge è qui palese. Altrettanto, in seguito, apparirà chiara la *metafisica* distanza tra il Mosè di Freud e quello di Kafka. Ma mi riprometto di sviluppare questi problemi in lavori successivi.) (un aspetto del logos creatore, Ktistes, è il logos che *bonifica*, che allarga le terre su cui il Nomos può governare – anche nella *bonifica*, infatti, si porta all'essere le cose che non sono, anche il Nomos è "o tà mè ónta phéron"). L'appaesamento tra Torah e Nomos è impossibile. E in questi motivi sta la ragione essenziale del fallimento del razionalismo teologico giudaico.⁷³⁰ (p.83)

⁷²⁶ *Wurzel* – raiz, radical.

⁷²⁷ Autores e conceitos-chave: dimora, redenção, enraizamento, raiz, Rosenzweig.

⁷²⁸ Autores e conceitos-chave: dasein, judeu, migração, aberto, Rosenzweig, Filone.

As considerações que Cacciari faz neste texto, especialmente neste parágrafo, também estão presentes em outro texto do autor "Il bianco e il nero (Prefazione)." [In: JABÈS, Edmond. *Il libro delle interrogazioni*. Trad. de Chiara Rebellato. 2ª ed. Casale Monferrato –AL: Marietti, 1985, p.VII-XII.], no qual desenvolve a idéia de migração para explicar a condição "essere-ebreo" e "essere-scrittore" em E. Jabès.

⁷²⁹ Autores e conceitos-chave: migração, trágico, Dasein, judeu, Rosenzweig, Hofmannsthal, Lukács.

⁷³⁰ Autores e conceitos-chave: judaísmo, Nomos, Rosenzweig, Freud, Kafka.

La crescente instabilità del termine stesso di Stato, in quest'epoca globale, la sua *debolezza*, la sua impotenza a legittimarsi stabilmente, non possono essere compresi che nel quadro di questa vicenda: tratti essenziali dell' 'era aziaca' che stiamo da tempo attraversando, dominata dalla figura dell'Entortung in tutti i campi della vita culturale e politica. (Nota 32: Cfr. i saggi di C. Schmitt raccontati in *Donoso Cortés in gesamteuropäischer Interpretation*, Köln 1950.)⁷³¹ (p.85)

Al popolo della *vita* eterna si contrappone la comunità cristiana della *vita* eterna. La radice del Nomos si è rivelata la *via* della sua distruzione. Il popolo eterno, la sua Legge hanno certamente profetizzato questa condizione – anche se ciò, come si è visto, non comporta alcuna conciliazione. Come al popolo eterno è necessario per durare mantenersi fermo alla pura radice del proprio sangue, così la comunità cristiana sopravvive soltanto come “ewiger Weg”, costante sforzo di allargare il proprio dominio. Il battesimo è “ininterrotta corrente (Wasserstrom)”; la fede è qui fede nella propria *missione*. (Nota 35: F. Rosenzweig, *Der Stern*, cit., pp.103-104.) La terra intera è, per la comunità cristiana dirà Schmitt, “Missionsgebiet”. Lo spirito missionario legittima la Conquista (in opposizione durissima alla nascente idea di “civilizzazione”, anche se poi la “zivilisatorische Weltanschauung” che tenterà di regolare l'ultima, grande Lannahme – quella imperialistica del secolo scorso – si traveste da relitto dell'epoca “quando l'Europa era ancora il sacro centro della terra”. (Nota 36: C. Schmitt, *op cit.*, p.190) La stella di Davide lancia lontano i suoi raggi, ma per ricondurli poi tutti al nocciolo interno del suo fuoco. Le braccia della croce si stendono all'infinito, come a indicare mèta irraggiungibili. La stella simboleggia il radicamento eterno nel proprio Sé, la croce il destino dell'eternità dell'andare per tutte le direzioni del tempo e dello spazio. (Nota 37: F. Rosenzweig, *Der Stern*, cit., pp.111-112. Alla luce di queste considerazioni la differenza posta da Balthasar tra ebraismo e cristianesimo, sulla la base dello *Streben* interminabile del primo, andrebbe tutta rivista, se non addirittura capovolta. Sull'originaria ‘afinità’ di Chiesa e Storia, Rosenzweig ritorna in queste stesse pagine del suo ‘sistema’.)⁷³² (p.87)

Mosè non raggiunge Canaan perché la sua era la vita di *un uomo*. Così i popoli non raggiungono l'eternità nel tempo. Così l'Entortung ebraica non è ‘prefigurazione’ del Dio con *tutti* noi. Qualsiasi scopo è sempre, senza speranza, nel tempo – ma rispetto a quel Fine la vita umana è sempre, senza speranza, imperfetta. (Nota 38: G. Bataille, *Kafka*, in *La letteratura e il male*, trad. it. Milano 1973, pp.138 sgg.) La migrazione consisterà, dunque, non nell'avvicinarsi a Canaan, “ma nell'avvicinarsi al deserto, alla verità del deserto”? (Nota 39: M. Blanchot, *Kafka e l'esigenza dell'opera*, in *Lo spazio letterario*, trad. it. Torino 1967, p.55.) È questo il lampo che rovescia la condanna in redenzione? “nella nuova prospettiva dell'angoscia, l'essenziale è di non voltarsi verso Canaan”, (Nota 40:Ivi, p.60) non cadere in quel peccato di impazienza verso l'assoluto, in quell'immaturo esigenza di conclusione, di *soluzione*, che inevitabilmente generano “l'immagine, o se si vuole l'idolo”.⁷³³ (Nota 41:Ivi, p.62) (p.88)

[...] Sempre, a qualunque altezza vi abbiamo condotto i vostri doni, sempre che voi abbandoniate l'assenza di desiderio del deserto, sempre di nuovo sarete precipitati nel deserto. Assenza di desiderio: infinita pazienza. (Nota 42: Questo motivo, il più profondo motivo kafkiano, quello della pazienza, è centrale anche nel più segreto dagli scritti di Benjamin, l'Angesilaus Santander.) Ma pazienza invincibile: “Aber in der Wüste seid ihr unüberwindlich” – poiché nel deserto è la mèta: “und werdet das Ziel erreichen: Vereinigt mit Gott”. Dio è con noi – nel deserto. Nessun'altra profezia – e nessuna prefigurazione. È come il ritirarsi della speranza nell'unico luogo-non-luogo in cui sia possibile custodirla – e pregarla. (Nota 43: Ancora Schöberg: “...E tuttavia prego, così come prega ogni cosa vivente; tuttavia imploro grazie e miracoli; esaudimenti. Tuttavia prego...” (A. Schönberg, *Testi*, cit., p.189). Il momento, anzi: l'attimo, della preghiera irrompe in *Der Stern* nello splendido commento del Salmo 115 (Der Stern, Zweiter Teil, pp.210 sgg) La speranza si ritira in un luogo completamente sottratto all'“efficacia del potere”, all'autorità del Nomos, ma anche alle tentazioni della felicità promessa (Nota 44:G. Bataille, *op. cit.*, pp.140 sgg) – migra 'lontano da qui' verso quel luogo-non-luogo di cui non è neppure dato farsi immagini, ma proprio perciò, forse, ancora non vinto dall'universale Entortung della nostra “globale Zeit”.⁷³⁴ (p.89)

CACCIARI, Massimo. Il bianco e il nero. In: JABÈS, Edmond. Il libro delle interrogazioni.⁷³⁵ Trad. de Chiara Rebellato. 2ª ed. Casale Monferrato -AL: Marietti, 1985, p.VII-XII.

⁷³¹ Autores e conceitos-chave: Estado, C. Schmitt.

⁷³² Autores e conceitos-chave: cristianismo, judaísmo, lei, vida eterna, Schmitt, Rosenzweig.

⁷³³ Autores e conceitos-chave: migração, redenção, vida humana, Bataille, Blanchot, Rosenzweig.

⁷³⁴ Autores e conceitos-chave: eterno, deserto, paciência, Benjamin, Bataille, Schöberg.

⁷³⁵ Titolo original: *Le livre des Questions*: Paris, Gallimard, 1963. Primeira edição italiana, 1982. Após o lançamento do livro na Itália, Jabès (nascido no Cairo, em 1912, exilado em Paris em 1957, onde morou até a morte, em 1991, judeu, amigo de Blanchot, criticado por Derrida, poeta) visita, em 1983, a convite da Associação Ítalo-francesa, a cidade de Bologna para apresentar “*Il libro delle interrogazioni*” e para receber o prêmio Pier Paolo Pasolini. Magda Indiveri (www.bibliomanie.it/jabès) resume o que aconteceu durante a passagem de Jabès pela Itália:

Nel *De Migrationi Abrahami* Filone⁷³⁶ spiega come ebreo significhi migratore. Abramo è l'ebreo in quanto perfetto prototipo di ogni migrazione. Il Signore disse ad Abramo: vattene dalla tua terra, vattene dalla tua gente, vattene dalla casa di tuo padre. Egli promette ad Abramo una terra felice e una discendenza benedetta, ma ad Abramo non è dato in nessun modo pre-vedere attraverso quali vie poterle raggiungere. Il comandamento che gli viene impartito è quello, purissimo e tremendo: *vattene*. Se la più debole delle radici lo trattenesse ancora, fosse anche un soffio di nostalgia, nel lasciare Ur dei Caldei, non potrebbe andare *davanti* all'Onnipotente (Gn 17, 1) come spinto dalla Sua voce. Egli ha lo sguardo perfettamente diritto davanti a sé, rivolto all'Aperto, al Libero come quello dell'animale di Rilke. Alla Voce può rispondere "eccomi!" soltanto, come l'animale all'Ordine della creazione. Ma, a insuperabile differenza dall'animale (e dall'Angelo, "uccello dell'anima"), quella Voce, quell'Ordine lo chiamano non a stare, non a prender dimora, ma ad *evadere* da tutto: dalla terra dei padri, dal "riso" del figlio, da se stesso. Egli appartiene all'assenza.⁷³⁷ (p.VII)

Anche in Jabès il presupposto ha il nome di "migrazione". Ogni gesto, ogni segno, tutto ciò di cui i segni sono continua ri-velazione presuppongono il distacco, una radicale distanza dalla *identità*: identità di sé con la propria terra-madre, col proprio linguaggio, con se stessi. Migrare dalla terra dei Caldei è prender congedo per sempre da ogni possibile divinizzazione del mondo; migrare dalla lingua materna significa render straniera la mente da ogni idea di onnipotenza della parola, da ogni illusione che la parola possa perfettamente conoscere, disvelare (e non ri-velare soltanto), da ogni *babelica* presunzione; migrare da sé, infine, apice della migrazione, vuol dire *disperare* di se medesimi, ricordare la propria *oudenìa* (così la chiama Filone), far-vuoto in sé affinché quella chiamata possa risuonare ed essere corrisposta dal solo "eccomi!".⁷³⁸ (p.VII-VIII)

Ma Jabès *non* è uno scrittore ebreo: "Non mi sono mai considerato uno scrittore ebreo. Sono ebreo e scrittore, che non è affatto la stessa cosa". Non solo non è "la stessa cosa"; ben più, qui avviene una rottura, anzi: qui ha luogo l'autentica, estrema migrazione – quella dello scritto, della scrittura stessa dall'essere-ebreo.

Lo scritto di Filone non migrava; interpretava la migrazione, ma, proprio in questo interpretare, la abitava anche. La migrazione costituiva la dimora dello scritto. Qui, invece, lo scritto migra insieme alla migrazione dell'essere-ebreo: a questa condizione o forma dell'esserci si accompagna, per una sua via, la migrazione dello scritto. Ma ciò comporta una conseguenza decisiva: che lo scritto non può più oltre pretendere d'essere interpretazione. Poiché *stava* nella migrazione (coincidenza di scrittura e essere-ebreo), lo scritto la poteva interpretare. Così in Filone. Ma se la scrittura migra dall'essere-ebreo, nessuna scrittura potrà più affermarne l'essenza. Proprio l'identità di scrittura e essere-ebreo permetteva a Filone (così come a tutta la tradizione che ad essa si mantiene fedele) di parlare di colui che è *erede* delle cose divine. *Quis heres?* Colui che *uscirà* da te, questi sarà il tuo erede; colui che nessuna terra, nessun linguaggio, nessun figlio potranno tenere. Erede è colui che trascende se stesso. Ma lo scritto qui *dice* che l'anima errante e vagante potrà ereditare. E il termine erede (*klero-*

Ecco Jabès a Bologna, con la moglie Arlette, e la prima cosa di cui si parla, dopo le presentazioni, è di altri incontri già avvenuti, negli Stati Uniti. Il contatto con la gente è un rischio, ma per questo rischio vive Jabès; si lamenta, infatti, di non saper fare il conferenziere (ma in realtà incanta), dice di preferire la semplice lettura delle poesie e che poi sia il pubblico a reagire, a "poser des questions" [...]

Davanti a lui non si riesce a parlare, come non ce ne fosse bisogno; e Jabès, la sera della conferenza, ha parlato a lungo del silenzio. [...]

"Quando due persone parlano, quando una delle due mobilita la parola, come faccio io stasera, e l'altra riceve, che cosa succede? Succede che il più attivo dei due non è chi parla, ma chi tace, perché chi ascolta fa già dentro di sé le domande e le risposte, emette giudizi. Se immaginiamo che uno parli a lungo, mentre l'altro osserva il silenzio assoluto, quando quest'ultimo prenderà la parola, la maggior parte delle volte, sarà una domanda ad uscire dalla sua bocca. Non può esistere la parola se non c'è l'altro che le dà dimensione giudicandola. L'altro è necessario perché ci permette di parlare a noi stessi; non possiamo raccontarci una storia all'orecchio, abbiamo bisogno dell'altro che ci rinvii le parole." [...]

Il dialogo, dunque, è fatto di silenzio, così come la memoria è fatta di oblio. Un silenzio di cui Jabès ha fatto esperienza nel deserto, quando viveva al Cairo, prima di esserne cacciato. Da quattro secoli la sua famiglia viveva in Egitto, ma Jabès ha dovuto conoscere la condizione dell'esule, trovando in essa una speciale rassomiglianza con quella dello scrittore. La sua prima raccolta di versi fu pubblicata alla fine della guerra; qualche anno dopo, ormai ambientatosi a Parigi grazie all'aiuto di tanti amici, pubblica "Il primo libro delle interrogazioni", primo ad essere tradotto in italiano.

Esule due volte, come scrittore e come lettore: Arlette racconta, in un momento in cui lui si è assentato, della sua biblioteca sequestrata al Cairo, e della piccola parte che si era salvata grazie a un amico greco, sistemata in una cantina a Parigi e totalmente persa in un'alluvione. Uno scrittore è prima di tutto un lettore. Jabès non parla della sua biblioteca, ma nella conferenza notava che "il lavoro dello scrittore non è solo di giustapporre delle frasi una dopo l'altra e fare una storia, è piuttosto mettersi all'ascolto dell'articolazione del libro; un libro mal fatto è un libro mal letto dal suo autore..."

⁷³⁶ Filone di Alessandria (20 a.C. - 50 d.C.), filosofo judeu de língua grega, nascido na Alexandria, Egito, chamado também de Filone o Judeu.

⁷³⁷ Autores e conceitos-chave: migração, parábola bíblica, terra prometida, animal, voz, Rilke, Filone.

⁷³⁸ Autores e Conceitos-chave: migração, identidade, língua materna, terra mãe, divinização, Jabès.

nomos) rimanda al *Nomos*, non alla *Charis*. Nello scritto (proprio qui, in questo sistema di segni) il migratore afferma positivamente ciò che lo salverà facendolo erede. Nello scritto si ricompone un'identità che la migrazione sembrava aver del tutto dissolta: l'identità, per l'appunto, tra questa scrittura e l'essere-ebreo. E tale identità permette di rispondere al "quis heres?".⁷³⁹ (p.VIII)

Il "libro" di Jabès non è quello del segno interpretante. Il suo deserto non è quello dell'esegesi, quello percorso dall'esegesi. Eppure, proprio in ciò egli "appartiene" ancora alla discendenza di Abramo, alla discendenza del migrare. L'ultimo gesto, infatti, di tale discendenza non è altrimenti concepibile se non come migrazione dalla certezza della tradizione che nello scritto si rinnoverebbe. [...] Lo scritto di Jabès [...] compie la "storia" dell'interpretazione; il suo compimento è la *dis-locazione* dello scritto rispetto a quell'esserci che esso aveva sempre cercato di dire, con cui aveva sempre cercato di stringere un'estrema, disperata identità.⁷⁴⁰ (p.IX.)

La scrittura non deve farsi immagine dell'Origine. Ciò afferma Jabès dicendo che il libro non deve esser scritto a immagine del Libro ("Non scriverai un libro ad immagine del Libro perchè Io sono l'unico Libro").⁷⁴¹ (p.X)

La scrittura di Jabès è assolutamente lontana da quella "mistica" cui siamo abituati, che è una scrittura procedente per aneliti, desideri, rimandi, attraverso l'emotività profonda dell'alludere. Quella di Jabès accosta parola a parola, proposizione a proposizione; la sua sonorità è mono-tona: "guarda vivere la parola" distaccata dalla frase; fa-deserto intorno ad ognuna; distende un interminabile, accecante bianco tra nota e nota. Così debbono suonare i passi nel deserto, quando l'esodo non sia l'esegesi che compie l'erede. Ogni parola è una pausa breve, un intervallo impercettibile, una breve striscia di terra. Essa ci "lega", certo, ma essa stessa è "legata" al vasto silenzio che l'abbraccia. Più che esprimere e dire, essa ascolta questo silenzio. È concepibile una parola-che-è-ascolto? È concepibile un dire che avviene per l'ascolto? O sempre, per poter davvero ascoltare, non ci resta che l'impotenza del non-dire? Per raggiungere la forza dell'ascolto dobbiamo rinunciare alla vita della parola?⁷⁴² (p.XI.)

Il libro non può avere la luce della perfetta esegesi, né deve risolversi in anelito del e per il silenzio. La scrittura che senza rimandi, senza illudersi di risposte accosta con pazienza e *pietas* interrogazione a interrogazione, vocabolo a vocabolo (quei vocaboli che, attraverso astrali distanze, "costellano le notti del pensiero"), *soverte* col "nero sole" della parola il bianco della pagina, e col "glaciale bianco" della pagina la parola che crede di potersi "accampare". I "margini" che abbracciano ogni "nero" dello scritto narrano, col loro silenzio, del cuore inquieto, non sedabile. Ma, ad un tempo, quel vocabolo, quel "nero" istante che interrompe e buca il bianco della pagina (quel punto che attraversa il deserto) impedisce ogni incanto: incanto sarebbe concepire il deserto come nuova dimora, o come perfetta quiete, o come simbolo pieno dell'Origine che è Oblío.⁷⁴³ (p.XI-XII)

È affine questo gioco di nero-bianco di Jabès alla logica rosenzweighiana dell' "e". Il libro di Jabès vive in una dimensione assolutamente estranea alla "terribile paroletta" dell' "è" (Rosenzweig). È per intero altrimenti-che-essere (Levinas). Così il nero dello scritto non dice che cosa il bianco è, né il bianco esprime la vera essenza del nero. Un "e" soltanto li congiunge. Ma l' "e" congiunge solo mostrando la distanza. L' "e", la creaturale miseria e *misura* dell' "e", divide-unisce una parola all'altra, un passo all'altro. Non c'è dato Uno, ma neppure c'è dato acquietarci nell'insospitale autoaffermazione che ogni parola e ogni passo tentano sempre di compiere. L' "e" ne unisce la separazione. La parola della scrittura di Jabès mi sembra questa: l'anima della sua parola suona come l'arrischio, la sporgenza dell' "e" – questa "paroletta" che non pretende di dire che cosa è ciò con cui pure si intrattiene, né di congiungerlo ad altro effettivamente, tantomeno di identificarlo attraverso qualcos'altro.

L' "e" *prega* un nome di rivolgersi ad altro, prega un volto di rifletterne un altro.

La tradizione non è per Jabès un'aurea catena che vincola interpretazione a interpretazione e risposta a risposta, ma l'ininterrotto arrischio degli innumerevoli "e" accaduti nella migrazione, nel tempo tutto decisione-istante della migrazione. L' "e" domina la tradizione come memoria delle risposte; l' "e" riguarda la tradizione come memoria delle interrogazioni. L' "è" concepisce l'interrogazione come un nemico da superare; l' "e" come una continua catastrofe da "salvare".

Nell' "e" tra due cose, due nomi, due volti accade la più remota delle vicinanze. Così una grande scrittrice e ebrea del Novecento chiamava il suo Dio: Else Lasker-Schüler. La più remota delle vicinanze è anche per Jabès il silenzio della Parola di Dio. Questo Silenzio non ama silenzio (non ama

⁷³⁹ Autores e conceitos-chave: escrita, judaísmo, migração, herança, Jabès.

⁷⁴⁰ Autores e conceitos-chave: interpretação, escrita, Jabès.

⁷⁴¹ Autores e conceitos-chave: livro, imagem, Jabès.

⁷⁴² Autores e conceitos-chave: silêncio, palavra, Jabès.

⁷⁴³ Conceitos-chave: branco (página), preto (escrita).

che ce ne facciamo immagini), ama l'inesausto gioco del bianco e del nero, il linguaggio dell' "e". Tale linguaggio ne tiene *a cuore* l'infinita distanza.⁷⁴⁴ (p.XII.)

CACCIARI, Massimo. Diritto e giustizia. Saggio sulle dimensioni teologica e mistica del moderno politico. In: PENZO, Giorgio (org.). Il potere: saggi di filosofia sociale e politica. Roma: Città Nuova, 1985, p.66-93.⁷⁴⁵

1. L'opposizione di mistica e ascesi

Weber oppone alla mistica, come *rifiuto del mondo*, l'ascesi intramondana. Per quanto 'razionale' possa apparire anche il comportamento ispirato a tale rifiuto, esso non potrà mai concepire il mondo come un *dovere* imposto al "virtuoso religioso", né, tantomeno, il successo del proprio lavoro come manifestazione della benedizione divina. Anche la mistica ordina-razionalizza, *mette-in-forma*, ma non dà luogo a quel comportamento ascetico intramondano per cui "la certezza della salvezza si conferma costantemente nell'agire razionale univoco (...) conforme a principi e a regole". Il mistico tipico non è interessato a una condotta metodica per raggiungere un successo esterno, ma a un *Metodo* per sciogliersi dalle seduzioni mondane e raggiungere l'*unio* perfetta col divino.⁷⁴⁶ (p.67)

Il metodo dell'ascesi intramondana sta nel dominio del *Teo-logico*, della sistematica spiegazione del *dato* della rivelazione: analisi dei suoi rapporti interni e deduzione coerente delle sue conseguenze per l'agire pratico. Le indicazioni heideggeriane intorno alla originaria solidarietà tra atteggiamento teologico e disposizione razionale-scientifica trovano nel concetto weberiano di ascesi un illuminante precedente. L'ascesi è il connotato di un'azione che rinuncia ad ogni immediato 'godimento' empirico per razionalizzare-sistemare tanto più potentemente i dati empirici, che revoca completamente in dubbio l'immediata 'seduzione' empirica, che si astrae da essa o sospende su di essa, per dominare l'empirico tanto più effettivamente. Ma questo stesso metodo è seguito anche dal Teo-logico, nella sua disposizione eminentemente critica nei confronti di ogni immediata-completa partecipazione al divino, nella sua ricorrente accusa di 'irrazionalità' nei confronti di ogni comportamento non piegabile o spiegabile secondo coerenza e logica.⁷⁴⁷ (p.69)

2. Il nodo della 'teologia politica'

La forma teologica è qui testimonianza impotente. La forma teologica, insomma, appare idea di un'autorità 'bene fondata', e ciò costituisce la insuperabile utopia del Politico moderno: affermazione di un *éthos* reso necessario dalla stessa infondatezza del *krátos* statale – utopicità di tale affermazione che vale, nello stesso tempo, come dimostrazione della utopicità della pretesa di totalità dello Stato.⁷⁴⁸ (p.72)

[...] Lo Stato ab-soluto dalla possibilità di rappresentare la propria sovranità, il proprio Soggetto, non può pretendere a nessuna totalità: il suo corpo è soltanto *umano*, caducità e mortalità, *vanitas vanitatum*. Il geroglifico della sovranità giace spezzato, deposto. Ciò che vale soltanto nel transeunte, il cui progetto è totalmente secolarizzato, non può dar vita a Forma politica, non può dar luogo a Rappresentazione. La chiesa romana testimonia, nei confronti di questo processo, la Forma di una cristologia regale, gode, come dice Schmitt, dello "straordinario monopolio" del Politico.⁷⁴⁹ (p.74)

Il teo-logico ci si è pertanto manifestato come spazio della piena *presenza* del Politico, spazio contrapposto al destino 'de-formante' della politica moderna. Ma, altresì, esso è chiaramente distinto dalla ascesi, che, pur necessitando di Forma politica, è insieme, intrinsecamente, impotente a fondarla e a *rappresentarla*. Si vuol qui avanzare l'ipotesi che nella insuperabile *differenza* che teologia politica e ascesi intramondana *compongono*, proprio in tale differenza debba essere indagato lo 'spirito' della formazione socio-economica contemporanea. Che questo 'spirito' sia nella essenza *contraddizione*, è ciò che una simile indagine, storicamente determinata, può facilmente chiarire – contraddizione *non* dialettica, ma tantomeno mera giustapposizione di termini: si tratta di un trasformarsi continuo della loro *connessione* secondo linee, progetti, 'verità' storico-contingenti, il cui relativismo è però comunque sovra-ordinario dal confliggere tra de-teologizzazione, secolarizzazione del Politico e il necessario 'ritorno' del problema della Forma politica nella stessa volontà-di-Stato secolarizzata.⁷⁵⁰ (p.75)

⁷⁴⁴ Autores e conceitos-chave: e, é, branco, preto, silêncio, Jabès, Else Lasker-Schüler, Rosenzweig, Levinas.

⁷⁴⁵ Texto publicado primeiramente em *Il Centauro*, n.2, 1981. Segundo Giorgio Penzo na "Introdução" de *Il potere: saggi di filosofia sociale e politica*, Cacciari em seu texto refere-se, em particular, Max Weber e coloca à luz, no âmbito político, a temática da secularização, que vai além de toda descrição política. (p.11)

⁷⁴⁶ Autores e conceitos-chave: mistica, método, Weber.

⁷⁴⁷ Autores e conceitos-chave: ascese, método, teo-logico, Weber, Heidegger.

⁷⁴⁸ Conceitos-chave: forma teológica, política, estado.

⁷⁴⁹ Autores e conceitos-chave: estado, forma política, sujeito, representação, soberania. Schmitt.

⁷⁵⁰ Autores e conceitos-chave: forma política, política moderna, ascese, teo-lógico, secularização.

3. Mitologia del Diritto

Mentre per l'asceta la ricerca della salvezza trova conferma nell'agire metodico-razionale, al mistico "che è nel reale possesso del bene di salvezza posseduto come proprio stato, può invece accadere – dice Weber – che da tale stato derivi proprio l'*anomismo* (c.n.): il sentimento (...) di non essere più legato a nessuna regola dell'agire". Ancora una volta, la contrapposizione weberiana è troppo riduttiva.

Si tratta, certo, per il mistico di opporsi al Nomos ascetico, ma in quanto quest'ultimo è esclusivamente 'terreno' – dunque, non l'*anomismo* contraddistingue il comportamento mistico ma, semmai, la sua estraneità a quel Nomos specifico su cui l'asceta intramondano fonda le proprie 'fortune'.⁷⁵¹ (p.76)

4. Mistica e Giustizia

È nei confronti di questa sistematica affinità tra teologia e diritto che inizia a manifestarsi l'*eccezionalità* dell'atteggiamento mistico. Diritto è ratificazione di una pace che compone un conflitto consegnando il monopolio della violenza a un potere legittimo. Scomposto perciò nei suoi elementi costitutivi, diritto suona come complesso di *violenza e potere*: come *Gewalt*. Le radici di questo complesso stanno, per Benjamin, nella "manifestazione mitica della violenza immediata".⁷⁵² (p.77-78)

Alla sistematica affinità tra teologia e diritto si oppone pertanto quella tra mistica e giustizia. E ritengo che il senso della *Gerechtigkeit* non vada anzitutto ricercato nella biblica immagine benjaminiana della "pura violenza divina", fulminea e *non sanguinosa*, "che è insegna e sigillo", quanto nell'idea di una lingua sottratta al discorsivo, al teo-logico appunto, e costantemente rinnovantesi alla fonte della Parola *giusta*. Analogamente, il tema mistico della Giustizia appare in pagine fondamentali della Weil, e proprio in polemica con un'espressione teologica di Maritain.⁷⁵³ (p.78)

Mistico potremo definire il rifiuto di questa *complexio* teologico-politica, di questa ricerca, *nella storia*, di un'unica sostanza o di un senso finale, di una tensione convergente verso uno *stato* di redenzione o di autoredenzione. La redenzione non avviene attraverso la storia, 'educando' la durata al suo Fine. Ciò è quanto il diritto pretende, perché il suo spazio è esattamente quello della necessità di convincere a un metodo e a procedure capaci di pro-durre la salvezza - me per il Mistico nessun metodo, nessuna procedura intramondana può assicurare la redenzione.⁷⁵⁴ (p.80)

5. La Decisione

Anche in Kierkegaard l'esistere *per* l'attimo della decisione caratterizza il Mistico in opposizione all'essere nella storia, che ne giustifica provvidenzialisticamente l'infinita e omogenea durata, propria della teologia politica. La decisione non riguarda aspetti particolari della storia, ma è *impegno* globale a strapparsi *come Singolo* dal *continuum* dei suoi momenti. Impegno qui suona come obbligo, vincolo, *religio* che non ammette accomodamenti. L'impegno responsabilizza totalmente la persona, come Singolo, a *decider-si*, a decidere il Se stesso, dalla continuità della norma, dall'eterno ripetersi del diritto. La categoria del diritto (e del Teologico) è la *ripetizione*; la categoria del Mistico è l'unicità dell'attimo che *decide* la durata.⁷⁵⁵ (p.81-82)

6. Sul possibile 'compimento' impolitico del Politico

Rovesciamento più netto della dimensione pro-fetica non sarebbe immaginabile (e in qualche modo il Politico weberiano ne serbava ancora ricordo). Ma la forza di tale rovesciamento può essere avvertita soltanto dopo aver attraversato l'intero ambito della teologia politica e della contrapposizione ad essa del tema mistico della Decisione. Questo attraversamento appare presupposto in Heidegger. La sua analitica si confronta punto su punto e termine su termine con quanto abbiamo qui anche noi cercato di attraversare. E termine su termine ne dimostra l'intrinseca incoerenza e contraddittorietà. Il gioco di differenze e di specchi tra teologico e mistico, e all'interno di ognuna di queste dimensioni, fondamentale per comprendere il problema moderno del Politico, è qui, rigorosamente, *giudicato*: come confusione, come equivoco, come intera faccia del Sì – insomma: come *non* Decisione. Il che non significa che 'finora' non siamo riusciti a fondare Decisione politica – ma che tale fondazione è impossibile, che proprio il volerla cercare conduce alla chiacchiera. Ma che cosa comporta il riconoscere *ciò*? Che solo lo spazio del 'programma' ci è oggi sensatamente concesso, oppure che la 'chiacchiera' è inevitabile al Politico così come l'equivoco nel dis-correre? Che il Politico moderno non potendo, comunque, abbandonare quei termini è costretto a ripeterli come mito ideologico, oppure che bisogna sapervi radicalmente rinunciare – come se le Parole che sembrano proprie del Politico

⁷⁵¹ Autores e conceitos-chave: mística, Nomos, Weber.

⁷⁵² Autores e conceitos-chave: teologia, direito, mística, poder, violência, Benjamin.

⁷⁵³ Autores e conceitos-chave: teologia, direito, mística, justiça, Benjamin, Simone Weil, Maritain.

⁷⁵⁴ Conceitos-chave: mística, redenção, direito, história, método.

⁷⁵⁵ Autores e conceitos-chave: decisão, mística, direito, repetição, duração, si mesmo, Kierkegaard.

(decisione, impegno, responsabilità, rappresentazione), nella loro complessità e diversità, fossero ormai 'giustamente' decibili soltanto in sfere non-politiche, anzi: nell'*Impolitico*?⁷⁵⁶(p.93)

CACCIARI, Massimo. Interpretazione di Michelstaedter. Rivista di estetica, Torino, ano XXVI, n.22, 1986, p.21-36. ⁷⁵⁷

Nel quadro non solo della cultura triestina, ma dell'intera cultura mitteleuropea dell'inizio del secolo, l'opera di Carlo Michelstaedter (Nota 1: Citeremo La persuasione e la rettorica (PR), nell'ultima edizione a cura S. Campailla, Adelphi, Milano 1982; le Appendici critiche a PR e gli altri scritti di Michelstaedter, salvo diversa indicazione, nel testo delle Opere (O), curato da G. Chiavacci, Sansoni, Firenze, 1958.) rappresenta uno dei poli o una delle linee di confine che tutta l'abbracciano. Non si tratta, cioè, semplicemente, di un'esperienza in essa, ma proprio di una sua *achmé*: tanto profondamente radicata nei problemi che l'agitano, quanto straordinaria per la forma e la radicalità con cui li affronta, li "combattere". Un'affinità profonda – quasi un' "armonia nascosta" – collega quelle voci, più potente di tutte le palesi differenze di contenuto e di metodo della ricerca – con particolare intensità proprio quelle voci della generazione degli anni'80 che nel corso del decennio precedente la Grande Guerra si esprimono in opere che combinano in sé l'entusiasmo (nel senso etimologico del termine) della gioventù, la geniale solitudine di cui essa soltanto, a volte, è capace, e il doloroso disincanto, l'addio, la rinuncia della più sobria e lucida vecchiaia. Già questo "tono" basterebbe a spiegare la predilezione di tutte loro per quell'archetipo di ogni contemporanea "metafisica della gioventù" (Nota 2: È il titolo di un testo giovanile di Benjamin, risalente al 1913-1914. Metafisica della gioventù ho intitolato un mio lungo saggio, di cui il presente costituisce una sota di integrazione e ampliamento, dedicato al giovane Lukács, in G. Lukács, Diario 1910-1911, Milano 1983.) che Il Mondo di Schopenhauer. Amicizia, philotes, sì, dunque, tra l'Ibsen di Slataper e l'Anima e le forme di Lukács, tra Wittgenstein e Michelstaedter, ma anche inimicizia profonda, *neikos*; su una trama analoga di rapporti, riferimenti, di più: sulla base di un comune *ethos*, alieno da ogni compromesso, da ogni *mesotes* (Nota 3: Da qui la comune avversione per Aristotele in generale, e non solo per la sua etica. Si ricordi il "detto" kantiano: "la via di mezzo assomma i vizi degli estremi".) si stagliano scelte irriducibili, posizioni teoretiche violentemente contrastanti (che da sole basterebbero a liquidare quell'immagine da operetta della *finis Austriae* contrabbandata negli ultimi anni da innumeri "spettacoli"). Amicizia, sì, ma amicizia stellare.⁷⁵⁸ (p.21-22)

Tre opere, io credo, emergono in questo contesto come opere-limite, capaci di "orientare" la complessiva interpretazione: L'Anima e le forme del giovane Lukács, uscito a Budapest nel 1910 e in traduzione tedesca a Berlino l'anno dopo; La persuasione e la rettorica di Michelstaedter, le cui appendice critiche furono terminate il 16 ottobre del 1910, il giorno prima del suicidio; il *Tractatus* di Wittgenstein, terminato, come è noto, a Vienna nel 1918, e pubblicato soltanto nel '22 (lo stesso anno della prima edizione completa della Persuasione), ma le cui idee fondamentali appaiono già definite intorno al 1912-1913. Gli stessi anni dei primi Libri di Kafka. Comune l'origine ebraica: un ebraismo che, per quanto "assimilato", costituisce ancora problema, viene ancora interrogato, non è un dato biografico, ma una "potenza" dell'opera.⁷⁵⁹ (p.22)

La risposta del giovane Lukács alla crisi di ogni unitaria Kultur si appunta sul problema della forma del saggio. Lo scritto che gli è dedicato – la famosa "lettera" all'amico Leo Popper, scritta proprio a Firenze nello stesso anno della morte di Michelstaedter – è posto da Lukács a introduzione dell'intera raccolta dell'Anima e le forme. Si potrebbe definire il saggio lukácsiano una versione "trauerspiel", drammatico-luttuoso del saggio simmeliano (teorizzato in particolare nel breve, illuminante scritto del 1909: Ponti e porta): per quest'ultimo, l'impossibilità di ricomporre il quadro di una cultura "simbolica" riesce ancora, "positivamente", nella reciproca relativizzazione – perciò, inseparabilità – del momento dell'unione e di quello della dissoluzione o della "crisi". Il saggio simmeliano è pensato dialetticamente, come la specifica forma contemporanea del pensiero dialettico, come forma non sistematica della dialettica. L'ispirazione fondamentale del saggio lukácsiano sembra piuttosto kantiana – improntata a quella paradossale radicalizzazione della dimensione etica, che già era dominante nell'opera di un altro autore che sarebbe necessario far rientrare nel quadro della nostra

⁷⁵⁶ As questões desenvolvidas por Cacciari neste texto, principalmente na última parte, podem ser pensadas juntamente com as desenvolvidas por Roberto Esposito, em *Catégories de L'impolitique* (Paris: Éditions du Seuil, (2005), cuja edição francesa foi modificada pelo autor, a partir da publicação italiana, em 1988 [*Categorie dell'impolitico*. Bologna: Il Mulino, 1988).

Autores e conceitos-chave: política, impolítica, decisão, mística, teologia, Weber, Heidegger.

⁷⁵⁷ O número 22 da *Rivista di estetica*, editada por Gianni Vattimo, gira em torno da temática filosofia e poesia. Além Cacciari, Agamben participa com o texto "Quatro glosse a Kafka".

⁷⁵⁸ Autores e conceitos-chave: juventude, amizade, inimizade, *achmé*, Michelstaedter, Lukács, Benjamin, Schopenhauer, Wittgenstein, Aristóteles.

⁷⁵⁹ Autores e conceitos-chave: obra-limite, judaísmo, potência da obra, Lukács, Michelstaedter, Wittgenstein, Kafka.

ricerca: Weininger⁷⁶⁰. Il saggio non rappresenta qui l'inquieto equilibrio tra "solve" e "conjugue", ma la posizione di chi "possiede" il centro nella forma dell'insuperabile lontananza: il saggio che "ruota" attorno al suo fuoco, lo comprende nella misura stessa in cui ne è inesorabilmente separato. La verità è l'idea (proprio in senso kantiano) del saggio. Esso pertanto non "fingerà" composizione, unione, ma dovrà compiutamente mostrare proprio l'insuperabile distanza che separa dalla verità – con ciò stesso custodendone l'idea. Il saggio non si acquieta in nessun impressionismo o relativismo – mostra la verità, ma precisamente come assenza. Il saggio non "rinuncia" al suo proprio – ma proprio perché lo ama assolutamente, mai potrà obbiettivamente averlo. (Nota 10: L'idea benjaminiana del saggio (si vedano in particolare le pagine introduttive dell'Origine del dramma barocco) costituirà nelle sue linee essenziali una più rigorosa teorizzazione della posizione lukácsiana. Quest'ordine di problemi resta, invece, in sott'ordine o comunque mai viene direttamente interrogato in Adorno.) ⁷⁶¹(p.24)

La posizione di Michelstaedter si presenta, invece, metafisicamente opposta ad ogni idea di saggio (e, da questo punto di vista, analoga a quella wittgensteiniana). Le ragioni di questa opposizione non potranno chiarirsi che procedendo nell'interpretazione di PR, poiché esse coincidono con i fondamenti stessi del pensiero di Michelstaedter. Per essenza, il saggio, qualsiasi forma di saggio, è interminabile interpretazione, mai persuasa; il saggio è perenne "attesa" del fuoco del testo, che pure custodisce, ma mai nel suo tempo potrà darsi il *kairós* che fa "permanere", "resistere" (PR, p.71), il *kairós* del "possesso attuale" (PR, p.72) del presente, "ergon achmé" (secondo le parole di Sofocle, citate da Michelstaedter, p.72): punto culminante di tutte le opere e in cui ogni dis-correre tace. (Nota 11: L'insistenza sul termine greco non è di maniera; la sua problematica è sottesa in tutto lo svolgimento di PR. Il tema dell'attimo, su cui torneremo a conclusione del nostro lavoro, deriva, io credo, dal confronto col *kairós* greco, nei suoi rapporti con la "salute" e il "piacere" (*edoné*.) ⁷⁶²(p.24-25)

Che la filosofia – in quanto "organismo sintatico", in quanto fondata sul valore delle relazioni e delle reciproche "dipendenze" – non possa intuire la cosa stessa, non possa possedere parola viva per esprimere ciò che all'uomo nella sua vita "sta a cuore", e dunque non abbia alcun potere di autentica persuasione (O, p.287) – che il suo argomentare possa soltanto "vincere", ma non "convincere" – è esattamente il contenuto delle ultime proposizioni del *Tractatus*. Un identico "odio" anima entrambi nei confronti delle parole che si fingono vita – un identico disperato senso del limite tautologico dell'argomentazione filosofica (O, p.236) (si badi: dell'argomentazione filosofica rigorosa). Ma Wittgenstein non azzarda parola oltre tale limite: l'unico modo di indicare ciò che lo oltrepassa – la vita – è il silenzio. La posizione di Michelstaedter sfida il paradosso: cerca la via di parole in cui pure risuoni il timbro della persuasione. Che Michelstaedter sia ben cosciente del carattere più che paradossale, antinomico, del suo tentativo, è evidente dalla Prefazione a PR: "io so che parlo perché parlo ma che non persuaderò nessuno; e questa è disonestà – ma la retorica *anankazei me tauta dran* bia – citazione di Sofocle: mi spinge di forza ciò...". Dunque, anche PR è rettorica! Poiché, appunto, come già abbiamo visto, rettorica non è una forma del linguaggio, ma il linguaggio nella sua essenza. ⁷⁶³(p.30)

Per tutta la vita Wittgenstein lotta contro il demone della tragedia – riesce a "sopravvivergli" – ma senza mai consolarsene, senza mai crederlo vinto, senza mai veramente addomesticarsi nella rettorica. All'onestà ascetica di Wittgenstein si "oppone" la "disonestà" tragica di Michelstaedter. Ma il carattere tragico del pensiero di Michelstaedter contrasta anche con la posizione di Brouwer⁷⁶⁴, che vede nell'intuizione matematica opposta alla discorsività logica il compiuto superamento della

⁷⁶⁰ Otto Weininger nasceu em Viena em 1880. Entra para a faculdade de filosofia de Viena em 1898. Nesse momento se apaixona pelo estudo das ciências naturais e da física e da matemática e é sucumbido pelos círculos culturais de caráter neopositivista em atividade na Viena do fim do século. Interessa-se, principalmente, pelas teorias neopositivistas de Avenarius. Interessado também pela medicina e a biologia começa a acumular materiais para a primeira parte de *Sexo e caráter*. Em 1900 participa do IV Congresso Internacional de Psicologia em Paris. No início de 1901, formula "As leis da abstração sexual", que formarão o terceiro capítulo de *Sexo e caráter*. Em 1902 se forma em filosofia e em 1903 publica *Sexo e caráter*. Sobre Weininger Franco Rella escreve "Otto Weininger e la vertigine del senso." [In: WEININGER, Otto. *Sesso e carattere: una ricerca di base*. Milano: Feltrinelli - Bocca, 1978, p.7-32.]

⁷⁶¹ Autores e conceitos-chave: ensaio, ética, dialética, Lukács, Simmel, Michelstaedter, Weininger, Benjamin, Adorno.

⁷⁶² Autores e conceitos-chave: ensaio, persuasão, *kairós*, Michelstaedter, Wittgenstein, Sófocles.

⁷⁶³ Autores e conceitos-chave: filosofia, a coisa mesma, persuasão, vida, silêncio, retórica, Sófocles, Michelstaedter, Wittgenstein.

⁷⁶⁴ L. E. J. Brouwer (1881-1966) foi um importante topologista mas também é conhecido por ser o fundador da escola intuicionista em Matemática. Numa primeira fase, o intuicionismo de Brouwer girou em torno duma visão construtivista da matemática e duma consequente crítica ao princípio do terceiro excluído. Nesta fase o intuicionismo pode considerar-se um sub-sistema da matemática clássica. Porém, a partir de 1917, Brouwer introduz a noção intuicionista de "sequência de escolha" para lidar com o continuum real e, com ela, admite certos princípios reguladores. Estes princípios refutam algumas leis da lógica clássica. Nesta segunda fase, o intuicionismo Brouweriano entra em contradição com a matemática clássica. (<http://www.enspm06.org>)

forma tragica. (Nell'idea della matematica come assoluta dal linguaggio, Brouwer è, ovviamente, anche agli antipodi del "secondo" Wittgenstein).⁷⁶⁵ (p.30)

La "poesia pensante" che Michelstaedter interpreta come unica testimonianza della persuasione, è questo far-segno: in essa proprio la disperazione del dire, la disperazione che afferra il dire alla sua achmé, indica, "mostra" la vita indicibile – la vita "libera" dalla volontà "in nessun punto soddisfatta" (PR, p.43), la vita non più "sopravvivenza", non più mero "temere la morte" (PR, p.69). Poiché è proprio alla vita che deve condurre la scala del disperato stravolgimento della rettorica.⁷⁶⁶ (p.32)

Il presente della persuasione significa l'essere en arghia nel dolore, non al di là di esso. È la possibilità, dunque, di questa vita, persuasa, autonoma, in pace nel presente del suo proprio "male" (non anelante a a qualche trascendente dimensione di salvezza – ché proprio questo ne annullerebbe il presente e ci farebbe ripiombare nel nihilismo della rettorica), a costruire l'ou-topia indicibile della parola di Michelstaedter.⁷⁶⁷ (p.33)

La vita persuasa non è ek-statica rispetto al divenire, al dis-correre del tempo e del logos, ma costituisce in qualche modo l'istante che li interrompe, l'attimo del loro arresto. Questo è il vero "pensiero abissale" di Michelstaedter (e la citazione nietzschiana, come vedremo, non è affatto a caso: qui davvero Michelstaedter incontra il Nietzsche ancora perfettamente "inattuale", il Nietzsche postumo – per il quale non il cerchio, non l'anello dell'eterno ritorno, è figura della negazione dello "spirito di gravità" (Nota 26: Per Michelstaedter, il cerchio è figura della persuasione inadeguata. È molto interessante riscontrare lo stesso rifiuto dell'ideogramma in Weininger. Ma Weininger oppone al cerchio – i "volubili circoli" di Agostino! – la morale dell'irreversibile: l'irreversibilità della freccia del tempo come fondamento delle capacità umane di ante-capere, di progettarsi. Weininger si muove perciò nella tradizionale dicotomia tra tempo circolare e tempo lineare, superata, invece, sia da Michelstaedter che da Heidegger (in una pagina di Essere e tempo Heidegger critica l'idea della successione non-reversibile come propria della concezione volgare del tempo). Per comprendere come il "pensiero abissale" dello Zarathustra non consista affatto nell'idea di eterno ritorno, cfr. i saggi di vari autori da me raccolti in Cricialità del tempo, Napoli 1980.) ma l'attimo, l'Augenblick, che sospende il dominio di chronos, che ne de-cide il continuum. Questo è il presente di cui parla Michelstaedter): nel tempo-chronos può aprirsi l'attimo della decisione, l'istante che ne mette radicalmente in crisi l'andar-oltre, il fluire, l'ansiosa attesa di futuro che annulla il presente. La vita persuasa si concentra nel fuoco dell'attimo: non vede nel suo presente il non-più del passato, il non-ancora del futuro, non coglie il suo presente come un punto indifferente nella successione dei nyn (sullo sfondo, una critica alla concezione aristotelica del tempo, che ritroveremo perfettamente analoga in Essere e tempo di Heidegger), ma vede presente come l'ultimo (PR, pp.69-70).⁷⁶⁸ (p.34-35)

CACCIARI, Massimo. Prefazione. In: Cacciari, Massimo (org). Le forme del fare. Napoli: Liguori, 1987, p.7-9.⁷⁶⁹

L'intenzione che muove i tre saggi qui raccolti (primo risultato di una lunga e commune ricerca) non è esprimibile, malgrado tutti gli sforzi, 'modestamente'. Qualunque ne sia il valore, la forza argomentativa, essi intendono, infatti, sottoporre a critica quella presupposta 'evidenza' del nostro pensare, che così suona: "è *poiesis* ogni *aitia* per cui qualcosa procede dal non-essere" (*Simposio*, 205 b-c), e che così Heidegger traduce-interpreta: "ogni far-avvenire di ciò che – qualunque cosa sia – dalla non-presenza passa e si avvanza nella presenza è *poiesis*, pro-duzione (Her-vor-bringen)", condurre fuori del nascondimento nella disvelatezza. (Nota 1: M. Heidegger, *La questione della tecnica*, in *Saggi e discorsi*, trad. it. a cura di G. Vattimo, Milano, 1976, p.9.) Nel disvelamento (*aletheia*) si fonda perciò ogni *poiesis*, da quella della *physis*, a quella che viene designata col nome della totalità (la creazione poetica-artistica comunemente intensa), alle diverse forme della *téchne*. L'interpretazione heideggeriana non si allontana sostanzialmente dalla dottrina platonico-aristotelica e perciò soltanto in connessione a quest'ultima può essere correttamente valutata; la critica di Heidegger alla tecnica moderna (su cui è quasi esclusivamente appuntata l'attenzione di una certa pubblicista filosofica) non aggiunge nulla a un tale quadro, poiché questa stessa tecnica altro non è che un modo del disvelamento, su cui l'uomo "non ha alcun potere". (Nota 2: Ivi, p.13. Le aporie cui, in Heidegger, dà luogo il rapporto tra *techne* nel senso greco e *techne* moderna, sono al centro del mio saggio *Salvezza che cade*, "Il centauro", 6-1982 e di quello di R. Gasparotti, *La verità, l'accordo e l'aspra menzogna, Il centauro* 15-1985. (Il rimando ai nostri lavori serve unicamnete ad indicare l'ambito complessivo della ricerca in cui questo libro si

⁷⁶⁵ Autores e conceitos-chave: tragédia, retórica, intuição matemática, Brouwer, Wittgenstein, Michelstaedter.

⁷⁶⁶ Autores e conceitos-chave: poesia, persuasão, vida, retórica, vontade, Michelstaedter.

⁷⁶⁷ Autores e conceitos-chave: vida, persuasão, dor, mal, Michelstaedter.

⁷⁶⁸ Autores e conceitos-chave: vida, persuasão, figura do círculo, tempo circular, tempo linear, eterno retorno, instante, Nietzsche, Michelstaedter, Aristóteles, Santo Agostinho, Heidegger.

⁷⁶⁹ Massimo Cacciari é responsável pela organização do livro *Le forme del fare* e pela escrita do prefácio, além de contribuir com o texto "Il fare del canto". O livro tem mais dois textos: o de Romano Gasparotti, "Poiesis e chronos"; e o de Massimo Donà, "La 'poiesis' del Padre. Creazione come de-stituzione di ogni possibile differire".

colloca). Ma l'evidenza di quella definizione mantiene in 'latenza': a) il presupposto di un originario differire tra un orizzonte trascendentale e onnicomprensivo della Presenza e l'ente apparente, l'accadere effettivo dell'ente; in altri termini: tra una presupposta necessità del Disvelamento e il contingente di ciò che passa dal non-essere all'essere (del 'passaggero', appunto); b) che la poiesis, in quanto aitia, essere-responsabile-di, sia responsabile di qualcos'altro da sé, e cioè il presupposto di un originario *dualismo* implicito nell'idea stessa di poiesis così formulata (e dunque non si discute la possibilità stessa di un *due* all'origine, en arché!); c) che il rapporto tra arché-aitia e l'apparire del molteplice dall'ente sia misurato *crono-logicamente*, cioè secondo il nomos della successione da un prima a un poi; in altri termini: che l' 'evidenza' poietica si regge sul presupposto non indagato di chronos come ciò che spezza (temnein) l'ente dall'essere, di chronos come *altro*, assolutamente separato da aión.⁷⁷⁰(p.7-8)

Nel secondo saggio⁷⁷¹ l'interrogativo ritorna in un contesto più specifico. Si cerca, cioè, di mostrare come lo 'scandalo' che la produzione artistica costituisce nell'ambito delle technai debba proprio essere spiegato per la sua insussumibilità nella forma generale della poiesis canonizzata da Platone e Aristotele (e che Heidegger riprende *anche* per ciò che concerne la produzione artistica). La *mania* dell'artista (così intimamente connessa a quella figura del Pais-Dionisio) eccede il nomos cronologico-discorsivo cui ogni fare sembrava sottoposto, che sembrava Anax-Ananke di ogni poiesis. E di ciò proprio Platone rivela piena, drammatica consapevolezza.⁷⁷² (p.8)

CACCIARI, Massimo. Il fare del canto. In: CACCIARI, Massimo (org). Le forme del fare. Napoli: Liguori, 1987, p.47-74.

1.
[...] Difficile, vasto termine è quello di poiesis; e se poiesis è certamente, secondo la celebre definizione del *Simposio*, causa "per qualsiasi cosa proceda dal non essere all'essere". (cfr. anche *Sofista*, 265 b), così che poietai sono gli artefici di tutti le arti e i misteri, tuttavia quest'ultimi si chiamano con altri nomi, e *poietai* sono ora definiti soltanto i 'fabbri' di versi e di musica. "Soltanto questa parte è chiamata poiesis" (*Simposio*, 205 b-c) e soltanto su questa parte vertono, nella *Repubblica*, nel *Politico*, nelle *Leggi*, giudizio e 'condanna'. Né la complessità dell'idea di poiesis può essere ridotta ad una fenomenologia dei diversi prodotti, o poiemata, ma comporta una differenza immanente al procedere dal non-essere all'essere. Insomma, l'emergere di una poiesis chiaramente distinta dal complesso del produrre, di una techné poietica sui generis, dovrà rendere complesso e problematico quello stesso passaggio, o meglio, 'rivelarne' diversamente, secondo prospettive proprie, il generale problema.⁷⁷³ (p.47-48)

2.
La poesia, la cui funzione va drasticamente limitata se non del tutto bandita, significa questo estremo arrischio per due motivi di fondo, strettamente connessi.

a) Il primo, che si chiarirà sempre meglio, riguarda il fatto che essa testimonia direttamente, nella sua stessa, anzi: con la sua stessa esistenza, l'inattingibilità del Fine che il discorso filosofico persegue, dello stesso *senso* della filosofia. E lo testimonia attingendo ad un 'passato' che, proprio in quanto con essa continuamente 'ritorna', cessa di poter valere come veramente passato. La poesia mostra l'essenziale 'impotenza' della filosofia ad oltrepassare il passato, ovvero a trasformarlo in un proprio *positum*. Nella poesia si esprime, per così dire, una 'tradizione' concettualmente insussumibile. Ma se è tale, ciò si deve anche (non soltanto, come vedremo) al linguaggio che essa parla: che è linguaggio essenzialmente *tragico*. Sia che parli di epos, sia che parli di tragedia è quest'ultimo 'genere', con ogni evidenza, che ossessiona e affascina Platone: il 'genere' dei disoi logoi, il conflitto irriducibile tra le opposte timai, il principio di *contraddizione* che in esso si esprime[...]⁷⁷⁴ (p.49)

"Ospiti illustri": così il filosofo si rivolge al poeta – *per impedirne l'accesso alla polis!* Non certo un barbaro è alle sue porte – ma è proprio da quella voce, così comune, così famigliare fin dall'infanzia, da quella lingua, anzi: da quel mythos materno, che è necessario virilmente separarsi (si ricordi l'Orfeo del *Simposio*: un uomo debole, privo di coraggio, preoccupato solo di cantare e sopravvivere).⁷⁷⁵ (p.52)

b) [...]La differenza tra la mimesis che opera il poeta e quella delle altre technai non è di ordine gerarchico; non la mimesis in quanto tale costituisce la differenza, ma la forma stessa del suo essere prodotta.

⁷⁷⁰ Autores e conceitos-chave: *poiesis*, técnica, presença, disvelamento, ser, não-ser, cronos, Heidegger, Aristóteles, Platão.

⁷⁷¹ O segundo ensaio é o de Cacciari, "Il canto del fare".

⁷⁷² Autores e conceitos-chave: produção artística, técnica, poiesis, Aristóteles, Platão, Heidegger.

⁷⁷³ Autores e conceitos-chave: *poiesis*, ser, não-ser, técnica, Platão.

⁷⁷⁴ Autores e conceitos-chave: poesia, filosofia, impotência, passado, linguagem trágica, contradição, Platão.

⁷⁷⁵ Autores e conceitos-chave: poeta, filósofo, língua, infância, mito.

Si dovrà pertanto vincere una “palaia arghia” (*Sofista*, 267 d) e analizzare bene questa nozione di mimesis, per cogliere quale sia l'essenza di questa poesis che stiamo ‘spacciando’. Unica è la forma del fare: essa è *sempre* ogni dynamis che viene ad essere *aitia* per ciò che non essendo “prima” viene ad essere “poi”. Ma il fare si suddivide in due parti: quello del demiurgo divino, causa di tutti gli animali mortali e di tutte le cose senz'anima (poiché la natura genera non “aneu dianoiās”: il Demiurgo *progetta* esattamente come l'architetto, che per l'appunto lo imita), e quello dell'uomo, che usa nel suo fare delle cose composte dal dio. Entrambe queste parti si suddividono, però, a loro volta, poiché del fare vi è una parte che produce cose reali (auto-poitikón), e una parte invece che produce immagini (eidola).⁷⁷⁶ (p.52-53)

3.

Del fascino che esercita questa mimesis phantastiké, questa techne apatetiké, si è pienamente consapevoli: “noi stessi lo subiamo” (*Repubblica*, 607 c). Né (per quanto proprio questa via si tenti, a volte, e in particolare nel *Sofista*) essa è certo dello stesso genere della seduzione che opera il sofista o dello stupore effimero che provoca il giocoliere. Quest'ultimo non vuole che ‘divertire’ un momento dal serio produrre, non costituisce che una semplice e ben misurata pausa di quell'*armottein* che ogni vera poesis deve rappresentare. L'inganno del sofista mira all'utile particolare, si struttura sulla base di un fine ben reale. Ma quale ‘utilità’ è mai quella della rappresentazione epico-tragica? Piuttosto, una follia sembra e simili a folli quelli che vi prendono parte. E questo va proibito: *mainesthai*, l'esser pazzi (*Repubblica*, III, 396 b). La finzione e l'inganno del sofista sono calcolo, logismòs. Una follia, invece, sembra l'origine della ‘menzogna’ dell'arte. *Mainesthai*, *mania*: qui andrà cercata l'origine del fascino che essa produce: una *mania* ne produci i ‘fantasmi’; *maniacà* è quella forma del creare che non procede dal non-essere al veramente reale. Radicale dissidio con la filosofia – ma, insieme, antichissima origine, augusto ‘passato’ che in nessun modo la filosofia potrebbe più occultare o dimenticare.⁷⁷⁷ (p.56)

4.

A un dio in particolare è attribuita la follia da cui ci vengono “i più grandi doni”. Dobbiamo, infatti, ad Apollo non solo l'esaltazione mantica, l'ispirazione divinatoria (che va distinta dalla semplice techne di chi investiga sul futuro attraverso il ragionamento e l'intelligenza – perfetta simmetria colla distinzione tra una poesia “incompiuta”, tutta risolta nella sola abilità, e la ‘grande’ ispirata dalle Muse), ma anche, seppure indirettamente, quella poetica, poiché ‘persona’ di Apollo è il Musagete. Apollo è il re delle Muse che ispirano il poeta; lui, che tra tutti i figli è il più intimo a Zeus, lui, che mai ha pronunciato oracolo, che non fosse per ordine del padre (*Eumenidi*, 616-618), ha fin dall'origine nella propria *timé* le figlie di Mnemosyne.⁷⁷⁸ (p.59)

5. Il canto non fa solo dimenticare la angosce; il canto che è di Apollo e Dionisio insieme, il canto di Apollo veramente *Paian* e di Dionisio *Lyseus*, veramente discioglitore-liberatore, fa deporre il sé individuato e la ‘vergogna’ che esso provoca nel suo trascorrere – e in questo senso ringiovanisce. Ecco la ragione essenziale del fascino che il canto produce e che “noi stessi subiamo” (anche i vecchi, anche i filosofi-custodi). Il canto *ri-crea*. Tutti i diversi cori, tutte le contrastanti armonie, allorché non soltanto l'abità, la techne li produce, ma il dio li detta, indicano (semainein!) questo fondo, questa origine. Ogni canto è nostalgia del Canto che *crea*, e soltanto per questo esso proprio può ri-creare. Nessun canto lo può veramente dire (ridurlo al logos, comprenderlo in esso); ma nessun canto neppure può veramente nascondere (come potrebbe, se ognuno è da sempre nell'ambito di quella creazione?). Il canto *semmai* – proprio come l'oracolo che è a Delfi – ed è segno Canto che inizia, che è nascita. Il semainein costituisce la forma specifica in cui questo inizio si esprime per noi. Ma, allora, non un divertimento o un gioco sarà la poesia rispetto alla technai ‘utili’ e al logos, ma ben specifico, e apparentato indissolubilmente all'oracolo (come esige la comune appartenenza ad Apollo), ne sarà linguaggio – quello del semainein: traccia dell'inafferrabile-inudibile Canto-che-crea.⁷⁷⁹ (p. 65)

[...] il canto può valere come creazione solo perché in esso si esprime, *si detta*, un'originaria potenza cosmogonica. Un suono, una nota o un grido primordiale, una pre-potente *Phoné* spezza la quiete del non-essere ed espandendosi via via si converte in materia; “tutto il mondo materiale è una musica gradatamente consolidatasi, una somma di vibrazioni, le cui frequenze s'allungano nella misura in cui si materializzano. Le più rapide vibrazioni sono quelle musicali”. (Nota 28: M. Schneider, *Il significato della musica*, trad. it. Milano 1970, p.39. Bachelard, in *La dialectique de la durée*, sembra esprimersi negli stessi termini! “Le diverse potenze sostanziali della materia (...) si presentano come frequenze. In particolare, nel momento in cui si accede agli scambi energetici dettagliati fra materie chimiche diverse, ci si accorge che tali scambi si effettuano ritmicamente (...) Le figure più stabili devono la loro stabilità a un disaccordo ritmico (...) Le nostre case sono costruite su una anarchia di vibrazioni”. (*La*

⁷⁷⁶ Autores e conceitos-chave: mimesis, poeta, *demiurgo*, técnica, Platão.

⁷⁷⁷ Autores e conceitos-chave: *poiesis*, mimesis, técnica, mania, mentira, Platão.

⁷⁷⁸ Autores e conceitos-chave: poesia, poética, musa, *Mnemosyne*.

⁷⁷⁹ Autores e conceitos-chave: canto, vergonha, criação.

dialectique de la durée, Parigi 1950, pp. 130-131). Quel Suono è arché di ogni cosa – degli stessi demiurghi divini, anch'essi prodotti dal Suono, sue risonanze. Ciò è ancora evidente in Platone: il Demiurgo, infatti, crea prendendo a modello forme, numeri astratti, puri rapporti, insomma “le più rapide vibrazioni”, quelle musicali, vicinissime ancora al Suono. Il Demiurgo produce ricordandone il ritmo e informando ad esso i successivi ‘cerchi’ della creazione.⁷⁸⁰ (p.66)

CACCIARI, Massimo. Prefazione. In: EMO, Andrea.⁷⁸¹ Il Dio negativo: scritti teoretici 1925-1981. 1ª ed. Venezia: Marsilio, 1989, p.VII-XI.

1. La forma in cui Emo esprime il problema del Principio non è quella dell'idealismo hegeliano (né, a guardar bene, dell'idealismo fichtiano, da cui, più direttamente, dipenderà l'attualismo), bensì quella schellinghiana. Il *Subjekt* delle “diverse membra”, che rende possibile un sistema, non è predicabile come ente, anzi: *non è ente* (né in quanto definitum né in quanto definiendum). Se fosse ente (e perciò predicabile) sarebbe “membro” e non *Subjekt* di tutte le membra del sistema. Esso non è predicabile, ma *pensabile* soltanto – anzi: è “ponibile” soltanto attraverso il mio *libero* pensare. *Subjekt* del sistema è, allora, la stessa *libertà* (= pensare, in quanto non-predicare). È lo Schelling dell'*Über die Natur der Philosophie als Wissenschaft* (1821), pregno di motivi eckhartiani, e da cui Heidegger riprenderà in pieno il motivo stesso del “denken”.⁷⁸² (p.VII)

2. Il Principio equivale alla negazione del Principio: il Principio *non è ente*. Docta ignorantia. “Sprofondandomi” alla ricerca del Principio non pervengo ad alcun *fundamentum inconcussum*, all'Ente realissimo per eccellenza, ma a *Ni-ente*. Il *Subjekt*, anzi, poiché è negazione di ogni determinazione, sarà negazione di se stesso, nell'istante in cui si pensa come Ob-jekt. (Qui sembra che Emo rimediti radicalmente la *Logica dell'essenza* hegeliana). Il *Subjekt* è tale allorché si nega, è nel suo negarsi, si spiega nel suo negarsi, si “rappresenta” negandosi. Sono motivi ben difficilmente riportabili a matrici attualistiche. Il ritengo che Emo “risalga” dall'attualismo a quei motivi più segreti, ma forse anche più profondi, dell'idealismo classico, che, per molteplici e a volte contraddittorie vie, lo ricollegano, come già accennato, al neoplatonismo di Meister Eckhart⁷⁸³, del Cusano⁷⁸⁴ – fino a Leibniz.⁷⁸⁵ (p.VII-VIII)

3. Mi conforta in questa interpretazione lo stretto rapporto tra l'Emo “filosofo” e l'Emo “teologo. La “verità” del Principio, per cui esso consiste nel suo stesso negarsi – e il suo negarsi non è che la Presenza, il *Da-sein*⁷⁸⁶ – è la Verità stessa che Cristo predica *di sé*. Cristo è Aletheia esattamente in questo senso: “Dio consiste nel suo annichilirsi”: il Principio = Ni-ente del Principio = Dasein. Per poter essere (nel senso del Dasein, appunto), Dio deve essere la perpetua negazione di sé; e proprio in tale negazione perennemente risorge (ek-siste). Lo sforzo teologico di Emo consiste, dunque, nell'intuire *nella* Croce stessa (non “oltre” la Croce o “dopo” la Croce) la Resurrezione. La teologia hegeliana della Croce (da cui deriva grandissima parte della teologia contemporanea significativa) non riesce, a mio avviso, a una spiegazione altrettanto coerente, rigorosa di tale nesso. Tantomeno quella schellinghiana che distingue (senza riuscire poi a congiungere) la figura del Crocefisso con il Figlio stesso, in quanto *unum* col Padre.⁷⁸⁷ (p.VIII-IX)

4. Ma se lo “spiegarsi” della ni-entità del Principio è lo stesso Dasein – se questa presenza è il Ni-ente del Principio – allora il Principio ha “bisogno” di tale presenza per dimostrarsi, per essere, per “risorgere”. Emo rimedita, intorno a questo “scandalo”, il nucleo stesso del pensiero horderliano sul rapporto tra classico e cristiano. Di una cosa soltanto il divino abbisogna: di mortali. Ma questo “bisogno” nel classico si mantiene nei limiti di un rapporto estrinseco; solo col Cristo si spiega integralmente: il divino deve assumere fino in fondo la mortalità del mortale per manifestarsi davvero

⁷⁸⁰ Autores e conceitos-chave: canto, som, demiurgo, Platão, Schneider.

⁷⁸¹ Andrea Emo (Padova, 1901- Roma, 1983) fu un filosofo che scelse la via della “clausura” e dell'auto-esclusione dal mondo civile, un pensatore di grande profondità ed acume, oggi riscoperto e valorizzato, anche per la sua fibra “teologica”. Emo riuscì a costruire una sua figura di pensiero addensando appunti e note filosofiche e teologiche su centinaia di quaderni, che volle tenere rigorosamente inediti, una vera summa philosophiae ricca e sofisticata. (http://www.ragionpolitica.it/testo.2353.monoteismo_democratico_religione_politica.html)

⁷⁸² Autores e conceitos-chave: ente, sistema, Emo, Schelling, Hegel, Heidegger.

⁷⁸³ Meister Eckhart (1260, Hochheim – Alemanha – 1328, Avignon) entrou como jovem na ordem dos Dominicanos. Estudou em Colônia e Paris, onde recebeu o grau de mestre em Teologia e onde ocupou a cadeira acadêmica de Tomás de Aquino. Foi também professor em Frankfurt, Erfurt e Colônia. Chegou a ser o primeiro “Provincial” dos Dominicanos na Alemanha.

⁷⁸⁴ Nicola Cusano (1401 - 1464) é de origini tedesche. Ciò che senz' altro va sottolineato della sua vita è il gran numero di cariche ricoperte, sia in campo politico sia in campo ecclesiastico; si occuperà non solo della teologia vera e propria, ma anche dell' andamento della Chiesa e del suo potere. (<http://www.filosofico.net/cusano.htm>)

⁷⁸⁵ Autores e conceitos-chave: Principio, ente, Ni-ente, Hegel, Emo, Eckhart, Cusano, Leibniz.

⁷⁸⁶ Cacciari desenvolve a categoria de Dasein em um outro texto: CACCIARI, Massimo. Errante radice. Su Franz Rosenzweig. In: MASINI, Ferruccio; SCHIAVONI, Giulio (org.). *Risalire il Nilo*: mito, fiaba, allegoria. Palermo: Sellerio, 1983, p.73-89.

⁷⁸⁷ Autores e conceitos-chave: filosofia, teologia, Principio, Ni-ente, Presença, Dasein, Ressureição, Cruz, Schelling, Hegel, Emo.

come divino, e cioè come assoluta ni-entità. L'imitatio Christi consisterà, allora, nel movimento stesso del *de-crearsi*.⁷⁸⁸ L'atto autentico del soggetto sta nel negare la propria ek-sistenza, nell'atto del ritirarsi *da sé*. Sono pagine che ricordano immediatamente Simone Weil, la sua preghiera per divenire niente – ed è da credere che l'ammirazione per Cristina Campo abbia rafforzato vi è più in Emo l'interesse per la scrittrice francese. Ma, appunto, gli stessi motivi possono essere *sistematicamente* riscoperti in quei “veleni” del grande idealismo classico, rimasti ancora in gran parte *inauditi* alla contemporanea filosofia dell'Università, e ancor più, va da sé, a quell'anti-idealismo di maniera, che di tale filosofia sembra essere il più recente e chiassoso erede.⁷⁸⁹ (p.IX)

5. Salvezza è “meditazione del nulla” (si badi: non la classica *melete thanatou*, esercizio e cura della morte, che presuppone sempre, se non altro, il dubbio che questa vita sia in realtà la vera morte, ma meditazione intorno alla ni-entità del Principio, che, in quanto niente, si dà, appunto, in ogni presenza, “risorge” nella presenza – e ciò costituisce, appunto, non l'oggetto del pensiero, ma il pensiero stesso come libertà). “Noi scendiamo nel nulla, ci ribattezziamo nel nulla” scrive Emo (*Per il battesimo dei nostri frammenti*, ho annotato accanto a queste parole, un giorno, dopo aver ascoltato Mario Luzi leggere alcune delle sue più recenti, altissime poesie). È rinuncia all'attendere (all'“infuturarsi” avrebbe detto Michelstaedter), ritirarsi, rilasciarsi (il tema della Gelassenheit, da Eckhart a Heidegger) dalla volontà-alla-vita, dalla cura che assoggetta all'ente, come se l'ente potesse costituire il fine del pensare, mentre esso non è che l'esserci del Ni-ente.⁷⁹⁰ (p.X)

6. Ma la vita, allora, questa vita, la sua distensio temporis, nella molteplicità irriducibile dei suoi enti, delle sue immagini – questo multiverso delle dissomiglianze – ci incatena veramente. La libertà del pensare non ce ne libera astrattamente, ma lo intuisce come esistente Nulla. Lo sappiamo Nulla, e sappiamo, in uno, che Nulla è questo molteplice di enti e di immagini. In tale paradosso viviamo: indistricabilmente in questa presenza e nella meditazione che essa è ni-ente.⁷⁹¹ (p.X)

CACCIARI, Massimo. Frammenti su Masini. Dall'amico di Marburg⁷⁹². Iride: filosofia e discussione pubblica⁷⁹³, Firenze: Ponte alle Grazie, n.6, janeiro/junho 1991, p.105-108.⁷⁹⁴

1. La scrittura ri-vela la verità dell'opera. Bisogna scoprire “ciò” che Masini dice nella sua scrittura. Anzi, nella phoné con cui ce la comunica. Oggi, lo ascolto mentre legge: “La volontà di superficie è più profonda della volontà di verità”. Ma aggiunge: “l'artista ha fede nell'apparenza, ma non una fede ingenua: non si limita a cercare la verità nell'apparenza, finisce per illudere l'apparenza sul conto della sua non-verità. L'apparenza muore nell'arte e questa è la consumazione di una ricerca non soltanto estetica”. Di ciò si rese conto Masini, col vero Nietzsche: se il vero si dà come apparenza, l'apparenza ne verrà bruciata, consumata – ché il consumarsi dell'apparenza è il darsi del vero come Ereignis. L'“evenire” del vero è atopon, come l'exaiphnes platonico: puro inafferrabile. Se il vero “eviene”, soltanto l'attimo “è” – cioè, “è” ni-ente.⁷⁹⁵ (p.105)

2. Il tema della maschera in Masini. L'opposto del “larvatus” cartesiano, che cela l'Ego indubitabile e inconcussum. È a maschera del Momus, piuttosto, strappata la quale non resta che il cadavere.⁷⁹⁶ (p.105)

⁷⁸⁸ Franco Rella farà referência ao termo *de-creazione*, desenvolvido por Simone Weil em “L'angelo e la sua ombra”. [*Rivista di estetica*, Torino: Rosenberg & Sellier, anno XXIX, n.31, 1989, p.116-134.]

⁷⁸⁹ Autores e conceitos-chave: Ni-ente, divino, presença, clássico, cristão, descreiar-se, Emo, Hölderlin, Simone Weil, Cristina Campo.

⁷⁹⁰ Autores e conceitos-chave: niente, Ni-ente, presença, Principio, Emo, Mario Luzi, vontade- à- vida, Michelstaedter, Eckhart, Heidegger.

⁷⁹¹ Autores e conceitos-chave: vida, ente, imagem, presença, Ni-ente, Nulla.

O jogo com a palavra *niente*, que em italiano tem o sentido de *nulla* (nada), é reforçado com o uso do hífen, ou seja, nem ente. Por sinal a origem latina da palavra é *nec ens* (genitivo *entis*) ‘nemmeno uma coisa’ (Nem mesmo uma coisa). Cacciari trabalha este termo em outros textos, como o caso dos três textos fichados a seguir [CACCIARI, Massimo. Frammenti su Masini. Dall'amico di Marburg. *Iride: filosofia e discussione pubblica*, Firenze: Ponte alle Grazie, n.6, janeiro/junho 1991, p.105-108.] [CACCIARI, Massimo. A Edmond Jabès: um comentário. *Aut aut*, Milano: Graffica Sipiel, nuova serie, n.241, janeiro/fevereiro 1991, p.17-22.]. [CACCIARI, Massimo. Prefazione. In: EMO, Andrea. *Le voci delle muse: scritti sulla religione e sull'arte 1918-1981*. 1ª ed. Venezia: Marsilio, 1992, p.VII-XI. (organização de Massimo Donà e Romano Gasparotti)]

⁷⁹² Marburg é uma cidade no estado federal de Hessen, na Alemanha, na margem do rio Lahn. É a capital do distrito Marburg-Biedenkopf.

⁷⁹³ A revista *Iride*, que tem como diretor responsável Renzo Cassigoli, é uma publicação semestral do Instituto Gramsci Toscano.

⁷⁹⁴ O texto de Cacciari está montado a partir de 19 fragmentos, que procuram apresentar pontos do trabalho de Ferruci Masini.

⁷⁹⁵ Autores e conceitos-chave: escritura, *phoné*, aparência, *ereignis*, *ni-ente*, vontade de verdade, Masini, Nietzsche.

⁷⁹⁶ Autores e conceitos-chave: máscara, Masini.

3. La dissacrazione della stessa morte, che Masini ritiene essere il “coronamento” del nichilismo, consisterebbe, allora, più precisamente, nel ritenere maschera la stessa morte. Parola estrema dell’anti-platonismo contemporaneo: neppure il morire ci libera dalla maschera. E non sono, infatti, ancora maschere macabre i corpi di Morgue? Così ne scrisse Massini: “il tavolo operatorio come alcova ed altare, la bocca rosicchiata, il petto squartato, il muso di sangue sono i geroglifici di una negazione [...]”: ancora scrittura, ancora espressione, ancora Wille zum Leben...⁷⁹⁷(p.105)

4. Masini ci ha insegnato che la dissacrazione nihilistica della morte è l’altra faccia della retorica sulla “dignità dell’uomo”, Krone der Schöpfung. Ancor più: ultra-umanistico è il pathos della polemica anti-umanistica dei Ceronetti, dei Cioran. L’uomo si consuma da sé, come il vero allorché “appare”. Masini ha sempre così reso omaggio – spesso, suo malgrado – a chi, con sguardo lucido e distaccato, ha “anatomizzato” questo apparire. Nec spe, nec metu.⁷⁹⁸ (p.105-106)

5. La Mano tesa è quella stessa di Masini. Essa si ritira mentre crea; volge le spalle alla meta. Misura distanze. Perciò se “ama” qualcosa, “ama” ciò che le è distantissimo: Jünger, ad esempio. O Benn. Ha terrore di poter giungere a “comprendere” ciò che “ama”.⁷⁹⁹ (p.106)

6. L’inventiva continua di Masini contro la parola “piena”, babelica, trova corrispondenze precise con gli studi di Neher, con l’opera di Jabès. È il lato “hassidico” di Masini, che egli “contamina” con il tema dell’anima straniera, del “puro folle” trakiano.⁸⁰⁰ (p.106)

7. La scrittura di Masini non “vince” mai il proprio oggetto. Vae victoribus. Essa si “arresta” allorché scopre, nel “muro” dell’opera, la sua ferita, il suo “buco”, dove, finalmente, poter ammutolire. Naufragium feci, bene navigavi. Kafka docet: gnosi del dolore, non attraverso il dolore.⁸⁰¹ (p.106)

8. La capacità di Masini di ridere sulle chiacchiere intorno al moderno-post-moderno era pari soltanto alla sua umiltà. Non sa davvero ridere delle miserie del mondo se non il “minore”. Il superbo sghignazza, non ride. La scrittura di Masini è un gioiello di ironia, perché – come egli dice – sa ridere della propria stessa tristezza. Ed è umile perfino quando sogna⁸⁰². (p.106)

9. L’intera opera critica di Masini si può dire dedicata ad un unico tema: liquidare quell’immagine della Modernità come di una sorta di “Einbahn-strasse”⁸⁰³, che domina nei discorsi sulla “secolarizzazione”, sull’ “immanenza”, sulla “interpretazione infinita” ecc. ecc. danze, labirinti, giri di strada, vie eccentriche – per tutti questi Umwege si aggirano le pagine di Masini. “Drehen wir einmal soviel als möglich die Dinge um”. Con Musil, Masini sa bene quanta forza occorra per sportare una tale “perpetua rivoluzione” – la forza necessaria per sopportare di esserne alimento.⁸⁰⁴ (p.106)

10. La Modernità sembra dominata, ancora, dall’idea dell’oltre-passamento, della Überwindung. Chi ha conosciuto Masini sa che ad essa egli opponeva semplicemente... se stesso: la pazienza dei suoi gesti, la misurata “quiete” dei suoi sguardi e delle sue parole. Nelle sue vie eccentriche, nei suoi labirintici, egli stava. Un umile maestro zen, necessariamente alle prese con la febbre dell’Occidente, “talamo d’Ade”.⁸⁰⁵ (p.106)

11. La Modernità è anche filo-logica; è anche amore per il suo “portante passato”. Nel più “moderno” sperimentalismo, Masini è sempre “a caccia” della trama fittissima dei ricordi, dell’anamnesi che lo collega alle Madri. Quel malinconico “dio fluviale del sangue”, cui Warburg si ispirò, e che Rilke ha cantato, è il dio di Masini.⁸⁰⁶(p.106-107)

12. Gli schiavi d’Efesto non sono coloro che “distruggono” l’eredità trasmessa, ma che la mettono alla prova. E cioè in pericolo. Essi non annichiliscono, né “superano”, ma interrogano. Disperano di poter assumere il passato; disperano di poterne essere ancora “portati”. E cercano l’insperato. È il problema di Benjamin, che domina tutto Masini.⁸⁰⁷ (p.107)

⁷⁹⁷ Autores e conceitos-chave: máscara, nihilismo, morte, Masini.

⁷⁹⁸ Autores e conceitos-chave: morte, nihilismo, máscara, retórica, Masini, Cioran, Ceronetti.

⁷⁹⁹ Autores e conceitos-chave: criação, amor, Masini.

⁸⁰⁰ Autores e conceitos-chave: palavra, estrangeiro, Jabès, Neher, Masini.

⁸⁰¹ Autores e conceitos-chave: escritura, dor, Kafka, Masini.

⁸⁰² Autores e conceitos-chave: ironia, moderno-pós-moderno, Masini.

⁸⁰³ *Einbahn-strasse*: Expressão em alemão que indica “rua de mão única”.

⁸⁰⁴ Autores e conceitos-chave: modernidade, rua de mão única, secularização, imanência, interpretação infinita, Masini, Musil.

⁸⁰⁵ Autores e conceitos-chave: modernidade, superação, Masini.

⁸⁰⁶ Autores e conceitos-chave: modernidade, *filo-lógica*, lembrança, deus, Warburg, Rilke, Masini.

⁸⁰⁷ Autores e conceitos-chave: herança, passado, Benjamin, Masini.

13. Masini credeva che lo sperimentatore, nel senso che abbiamo appena chiarito, costituisse l'unica chance contro il nihilismo. È, sì, "schiavo", ma non "amouso", non senza Musa. E il canto può liberarci dalla Necessità, poiché infiniti possibili riconosce-rammemora in ogni parola. L'ascolto di tutti questi mondi nella più semplice e apparentemente "diretta" delle parole, è ciò che caratterizza il grande filologo. Una Er-innerung nella parola: uno sprofondarsi nell'infinità della sua vita.⁸⁰⁸ (p.107)

14. Una Er-Innerung del nihilismo stesso. Poiché esso, infatti, sembra affermare: che l'ente non è, se non per il soggetto che lo pensa e trasforma - ma tale affermazione deve esser rivolta allo stesso Sommo Ente. Anche Dio è un compito da oltrepassare. Il nihilismo non consiste affatto nella semplice En-wertung, nell'abolizione di ogni Valore - ma nella presupposizione del Chi è capax divini, nel senso della potenza di "comprendere" in sé, come un proprio positum, lo stesso Ente Sommo. Il dramma di Masini si svolge così tra Eckhart e nihilismo contemporaneo, tra la tradizione più radicale della mistica apofatica e la nientificazione⁸⁰⁹ dell'ente condotta da Soggetto dell'idealismo contemporaneo. Gli studi eckhartiani di Masini costituiscono lo sfondo di tutta la sua critica degli "schiavi d'Efeso", della "via eccentrica" - il basso continuo della sua opera.⁸¹⁰ (p.107)

15. Ma nihilismo compiuto sarà, allora, la dissacrazione dello stesso Cogito - della gedeutete Welt. Non si dà nihilismo compiuto se non liberandosi dal suo indagato presupposto: che il Cogito sia Inizio - che l'Anima sia, nel suo fondo abissale, eternità sovra-divina, increata.⁸¹¹ (p.107)

16. Al Chaos - all'Aperto - che abbraccia in sé il possibile del nihilismo compiuto quanto l'Ente Sommo, la Causa Prima, rimane perciò sempre rivolta la nostalgia di Masini. Ne parlavamo ancora nei nostri ultimi incontri. In questo senso, egli è per me autentico scriba del caos.⁸¹² (p.107)

17. Masini resiste all'imperiosa seduzione che il "meridiano" del nihilismo sembra esercitare su tutti noi: di essere invalicabile. Lo approfondisce, per continuare a sperare l'insperabile: di uscirne; lo scava, per ritornare a vedere le stelle. Con forza, con ironia, con umiltà. L'occhio che vede la catastrofe, deve saper vedere anche la strofe. "Chi ama le statue, deve amare anche le rovine". È la tonalità del tramonto tutt'uno con l'aurora, che appare spesso anche nei quadri. La tonalità su cui costruiscono le strofe di Trakl.⁸¹³ (p.107-108)

18. Experimentum crucis: provare sete per una "grazia che non si dona". E riuscire a dirne il tormento con leggerezza zen. E riuscire a resistere "aperti" a tale grazia che non si dona, a tale speranza che cade. La leggerezza che ci fa correre sulle nostre stampelle si oppone allo spirito di gravità, senza "trostsüchende Mutter", senza alcuna retorica esodale.⁸¹⁴ (p.108)

19. Quello di Musagete è compito davvero eroico: durissima scuola di resistenza, di pazienza, di filologica cura, di distanza. Un tendere sempre la mano, per saperla sempre vuota ritirare. Come Ulisse, come Enea. Questo sacrificio è la scrittura di Masini.⁸¹⁵ (p.108)

CACCIARI, Massimo. A Edmond Jabès: um comentário⁸¹⁶. Aut aut, Milano: Graffica Sipiel, nuova serie, n.241, janeiro/fevereiro 1991, p.17-22.⁸¹⁷

Lo straniero - e, con lui, il libro: i termini fondamnetali del "pensiero poetante" di Jabès ritornano anche in quest'ultima sua opera. Perché il libro *deve* accompagnarsi allo straniero? Perché i due formano un simbolo? E, anzitutto, chi è lo straniero?⁸¹⁸ (p.17)

Non si tratta, certamente, dell'*alloghenés* gnostico: estraneo alla scena del mondo, apparecchiata dal Demiurgo, agli non ha mai veramente abbandonato la sua Patria; le magie di quella scena non hanno

⁸⁰⁸ Autores e conceitos-chave: experimento, nihilismo, Masini.

⁸⁰⁹ Nientificazione: substantivação do advérbio niente (nada), ni-ente. A mesma idéia Cacciari, ao referir a Eckhart, já havia tocado no prefácio ao livro de Andréa Emo [Prefazione. In: EMO, Andrea. *Il Dio negativo*: scritti teoretici 1925-1981. 1ª ed. Venezia: Marsilio, 1989, p.VII-XI. (organização de Massimo Donà e Romano Gasparotti)]

⁸¹⁰ Autores e conceitos-chave: nihilismo, ente, mistica, Eckhart, Masini.

⁸¹¹ Autores e conceitos-chave: nihilismo, dessacralização, Cogito.

⁸¹² Autores e conceitos-chave: caos, aberto, nihilismo, Masini.

⁸¹³ Autores e conceitos-chave: nihilismo, catastrofe, verso, Masini.

⁸¹⁴ Autores e conceitos-chave: leveza.

⁸¹⁵ Autores e conceitos-chave: sacrifício, escritura, Masini.

⁸¹⁶ Em 1985, Massimo Cacciari escreve o prefácio à edição italiana de *Il libro delle interrogazioni*, de Edmond Jabès [Trad. de Chiara Rebellato. 2ª ed. Casale Monferrato - AL: Marietti, 1985, p.VII-XII.]

⁸¹⁷ O número 241, janeiro-fevereiro de 1991, da revista *Aut aut* é dedicado a Edmond Jabès. Reúne trabalhos discutidos no encontro *Edmond Jabès. Dal percorso allo straniero*, ocorrido em 26 de abril 1989, no Istituto Suor Orsola Benincasa, em Nápolis. O evento procurou discutir a obra de Jabès *Um étranger, avec, sous le bras, um livre de petit format*.

⁸¹⁸ Autores e conceitos-chave: estrangeiro, Jabès.

potere su di lui, le loro *storie* non possono incantarlo. È proprio nel mondo e nella storia che si ri-vela, invece, la Verità dello straniero. Perciò egli è figura tipicamente giudaico-cristiana. Lo straniero è “fatto carne”: non fugge da essa, ma *in* essa inesorabilmente deve procedere e *migrare*. La sua *apoikia* non lo ‘libera’ affatto, non lo ab-solve un istante dal legame coi luoghi, *che pure attraversa*, e dalla *sympátheia* con essi. “Non aderire all’idea che lo straniero sia incapace di solidarietà” (Jabès). Assolutamente estranee ad ogni astratta *xenitéia* sono tutte le grandi figure di stranieri che questa tradizionale rammemora. Fecondo di moltitudini appare Abramo; ad esse si rivolge il profeta, perennemente in lotta con l’*inopia magna* del linguaggio; Gesù, che radicalizza la *xenitéia*⁸¹⁹ profetica fino a richiedere il distacco da ogni *philopsichia*, la condivisione della sua croce (la *mors* turpissima del ‘male-detto’), scoppia in pianto di fronte al sepolcro di Lazzaro. (Ma lo stesso ‘principe’ del monachesimo, Antonio, è lodato da Atanasio come *charieis kai politikòs*, non solo, cioè, capace, di *charis*, di ‘grazia’, ma addirittura *urbano*, ospitale –così appare, infatti, lo stesso deserto nelle *Vite e detti dei Padri*: una fittissima trama di relazioni, di incontri, di vicende, che vanno dai toni del *penthos*, del lutto, fino allo scherzo più fanciullesco). Lo straniero è colui che si libera dalla durezza, dalla *porosis*, del possedere; ma il perfetto denudarsi da ogni ‘proprietà’ è la condizione di ogni *bene-dizione*. Può veramente bene-dire (‘lodare’) chi “esce fuori” dalla volontà di possedere-comprendere. Chi ‘commenta’, direbbe Jabès – e vedremo in che senso.⁸²⁰ (p.17-18)

Straniero è chi non trattiene presso di sé ciò che ha ricevuto, ma sa *ri-donarlo*; egli è *ospitale*, in quanto rende-libero, e in ciò consiste il suo bene-dire. Nel suo migrare, non ‘maledice’ alcunché, ma ‘salva’ in sé, reca ‘salva’ in sé la cosa stessa che ‘saluta’: *salutem dicere*. Così migra Abramo: passa di terra in terra e riconoscere che di nessuna può dire ‘mia’ (“esci fuori dalla tua terra – *éxelthe ek tes ghes sou*”, *Genesi* 12, 1); migra anzitutto da quella terra, che è dimora dell’idea “che il nostro mondo di fenomeni sia il solo essere che veramente è, ossia che esso è Dio” (Filone, *De Migratione*, 179), dalla parte che per eccellenza si vuole Dimora; migra, poi, dalla ‘caverna’ della propria stessa natura, dalla casa delle proprie stesse sensazioni, “dove si appresta sia il bene che il male” (*Ivi*, 184-195); migrato, infine, da Haran, egli può *vedersi* con chiarezza; ha attraversato la terra, ha attraversato tutte le regioni del cosmo (“l’uomo più grande e perfetto: questo universo [...]” *Ivi*, p.220), ed è giunto a *ricordare* se stesso. È giunto alla propria *eremia*. Abramo si allontanò e si mise in marcia nel deserto, “en te eremo”, dicono i LXX (verso la terra “ad meridiem”, dove è il deserto, il Negheb). L’*eremos* costituisce l’ultima tappa della migrazione; non più, dice Filone nel *De Abrahamo*, da città, ma *nel deserto*: non più passaggio da *oikos a oikos*, ma andare *nell’apoikia*.⁸²¹ (p.18)

Il deserto è sempre, anche in Jabès, il luogo-non-luogo del migrante, dello straniero, in quanto straniero *ai suoi stessi occhi*, colui che migra *da se stesso*. Bisogna avvertire bene la pregnanza del termine. Il suo *etimo* indica insieme il luogo *maledetto*, il luogo dell’abbandono e della devastazione, che suscita orrore, e il luogo dove nulla più separa dal ‘proprio’ inafferrabile, dove massima è la prossimità all’estrema Lontananza. Nel linguaggio dell’Antico Testamento, risuona prepotente il primo timbro: i termini che indicano il deserto attengono soprattutto alla radice *smm*, essere-deserto, esser-reciso da ogni forma di vita. *Semana* significa devastazione (*Esodo* 23,29); è il contenuto della minaccia dei profeti (*Isaia* 7, 11). *Jesimon* è il luogo dell’estrema miseria, dove Israele si è ribellato a Dio (*Salmi* 78, 40), luogo che suscita terrore (*simmon*). Ad esso si contrappone la speranza messianica, l’eterno Futuro del Regno, quando il deserto sarà irrigato: “Ecco, io faccio una cosa nuova: aprirò nel deserto una strada, immetterò fiumi nella steppa” (*Isaia* 43, 19-20). *Novitas* per eccellenza è l’*uscita* dal deserto. (Strani ‘perturbamenti’ dell’immagine: nell’Apocalisse giovannea la Gerusalemme celeste appare, invece, perfettamente ‘arida’: tutta *pietre dure e cristallo* senz’acqua, senza mare: un deserto di luce).⁸²² (p.18)

Ripensando in ciò i motivi più profondi della mistica kabbala e dell’hassidismo (ma nient’affatto estranei ad una certa tradizione della mistica cristiana: l’interpretazione appena proposta della “*vox clamantis in deserto*” risale a Giovanni Scotto), Jabès ‘ascolta’ il deserto del migrante, dello straniero come immagine della stessa remotissima solitudine di Colui che chiama, dell’*eremos theòs*. E come nel deserto ‘dilegua’ ogni determinatezza dell’ente, così Ni-ente è, nella sua perfetta eremia, l’*eremos theòs*. “Deus itaque, nescit se, quid est, quia non est quid” (*De divisione naturae*, P.L. CXXII, 589 B). La nostra radicale ignoranza (non poter comprendere che siamo) è analoga alla *divina ignorantia* di Colui che chiama *in deserto*. Al fondo del proprio sé, lo straniero ‘incontra’ la propria ignoranza di sé, ed è attraverso tale ignoranza che può ascoltare Chi chiama: la sua docta ignorantia specula-riflette quella divina. Allora si intende perché l’ultima tappa della migrazione debba essere il deserto: è la prossimità estrema, non, genericamente, alla Voce di Dio, ma al richiamo della sua *eremia* – al richiamo che in Lui è costituito dalla Sua stessa Ni-entità (il *Nullum omnium* cusaniano). Quando, nel suo ultimo libro, Jabès parla di un dileguarsi di Dio in Dio, in un Inizio che è Ni-ente e dunque mai

⁸¹⁹ *Xenitéia*: palavra de origem grega que indica a condição de ser estrangeiro.

⁸²⁰ Autores e conceitos-chave: estrangeiro, migração, desnudar-se, religião, Jabès.

⁸²¹ Autores e conceitos-chave: estrangeiro, migração, terra prometida, deserto, *dimora*, *oikos*, Jabès, Filone.

⁸²² Autores e conceitos-chave: migração, deserto, lugar-não-lugar, Antigo Testamento, lugar da devastação, Jabès.

iniziato (e a questo Inizio, mai iniziato, è rivolta la nostalgia di Dio) – ancor più: quando egli parla della morte che è in noi come è in Dio (poiché Niente è il suo fondo, così come il nostro – e in tale fondo, ma nel senso dell’Ungrund – fondo dove ogni fondamento è tolto – dileguiamo, e così dileguando *siamo*, poiché il nostro esserci altro non è che il Ni-ente nel suo stesso, necessario, annichilirsi) – ebbene, in tutte queste sue voci Jabès è veramente quello straniero che è voce di Colui che chiama nel deserto.⁸²³ (p.19-20)

Perciò lo straniero non può ‘possedere’ un volto, né un luogo di nascita ‘geograficamente’ determinabile. Proviene, infatti, da quell’Inizio mai veramente iniziato; e la sua voce è il suo volto – ma la sua voce è immagine di Colui che chiama, della Sua perfetta *eremia*, dove nessun ente è. Il suo volto più ‘proprio’ è analogo al bianco della pagina, dove trascorrono le voci. Le voci sono effettivamente l’existere di Colui che chiama (poiché il Ni-ente di Chi chiama è soltanto annichilendosi in *queste* voci), ma mai potranno ‘esaurire’ l’*eremia*, mai potranno *divorarla* in sé. Lo straniero appare, allora, come colui che fa ex-sistere, o, meglio, come l’ek-sistenza stessa, nel *linguaggio*, dell’*eremia* divina. Il linguaggio “è la vera patria dell’esiliato” (Jabès); “lo scrittore è lo straniero per eccellenza” (Jabès). Occorre intendere bene la pregnanza metafisica di queste espressioni: poiché il ‘proprio’ fondo *non est quid* – e quindi non è afferrabile come un *quid* – lo straniero è, radicalmente, straniero a se stesso. L’*étranger* è *étrange-je*: è l’Io a se stesso straniero, l’Io da me stesso irraggiungibile, poiché perfettamente *eremos*. Il linguaggio ne è la voce – il linguaggio è la voce del Sé, che chiama nel suo deserto. Il linguaggio dello scrittore-straniero non è, pertanto, quello dell’*archon* che denota-possiede, ma quello che continuamente *ri-vela* la propria estraneità a sé, l’*étrange-je*. In altri termini, ancora, potremmo dire: l’*étrange-je* è l’Avvenire del linguaggio; esso migra nel deserto sulle tracce (e ne può intuire soltanto le spalle!). ‘Toccare’ l’*étrange-je* è l’eterno Futuro del linguaggio – non il futuro che ‘realizzandosi’ cessa di esser tale, ma *aiòn* Futuro, Futuro che sempre-è – come sempre-è quella *eremia* divina che pure ek-siste soltanto nelle voci. Poiché ek-sistenza del ‘proprio’ del Sé, quod non est quid, e perciò permane ‘étrange’ – e, dunque, sempre rivolto all’Avvenire eterno di tale ‘fondo’ – il linguaggio dello scrittore-straniero si darà nella forma del *bene-dicente commento*. Con questa espressione definirei – se mai fosse possibile – la stessa scrittura di Jabès. Bene-dire è commentare, ma commentare secondo quell’‘etymon’ che Jabès spiega: *comment-taire*. Bene-dire è apprendere a tacere, *cura* per ciò che, permanendo nella sua *eremia*, nessuna voce può dis-velare, e che, dunque, va custodito nella forma del silenzio. Ma non *inospitale* silenzio – non quel silenzio che astrattamente si oppone alla parola. Mai l’astratto, l’assoluto silenzio (il silenzio ab-solto dal dire) potrebbe indicare, infatti, quell’*eremia* che veramente ek-siste nelle voci e nel linguaggio.⁸²⁴ (p.21)

L’interpretazione del Libro è infinita, poiché il Simplex sovra-essenziale, Ni-entità sovra-essenziale, è concepibile soltanto come perenne annichilirsi nella molteplicità delle sue teorie, dei suoi commenti. Occorre perciò profonda pietas per le diverse interpretazioni, per le diverse forme del commento. Non certo la pietas dell’indifferente equivalenza – poiché è pietas proprio per il commento nell’‘etimo’ che Jabès ci ha ‘narrato’ – pietas per quell’interpretazione che nel coment-taire fa veramente naufragio, che dilegua nel suo stesso risuonare – ed, ecco, ci abbandona, soli, alla misura tremenda della nostra libertà – che è dover commentare di nuovo. ⁸²⁵(p.22)

CACCIARI, Massimo. Prefazione. In: EMO, Andrea. Le voci delle muse: scritti sulla religione e sull’arte 1918-1981. 1ª ed. Venezia: Marsilio, 1992, p.VII-XI.⁸²⁶

1. Una preliminare avvertenza è necessaria per questo secondo volume degli scritti filosofici di Andrea Emo, ancor più che per il primo. È necessario che la nostra lettura segua l’esempio della scrittura: dovrà imitarne il sovrano *contemptus* per il tempo che passa, la totale assenza di fretta, la capacità di ritornare infinite volte sullo stesso. La scrittura di Emo è un *grandioso indugio*, un *istante* di più di sessant’anni. I suoi pensieri non mostrano quasi traccia di “sviluppo”, bensì variano, articolano, ripresentano un’*idea*, o una costellazione di idee, che sta luminosissima, tutta visibile dinanzi proprio al suo sguardo. Non c’è ansia per afferrarla, non c’è paura che possa tramontare. L’impazienza, il *Nervenleben* di tanta aforistica del Novecento sono estranei a questa scrittura, tanto quanto la costruzione sistematica (che, come spiegano Donà e Gasparotti, alle cure dei quali dobbiamo anche nuovo, straordinario volume di Emo, equivarrebbe a reificare in *factum* quel *fieri* per eccellenza che è il pensare). Ciò comporta che nessuna indicazione della struttura fondamentale di quell’*idea*, nessuna semplice analisi del “filo rosso” che connette teoreticamente ogni elemento di questa ricerca (e per Emo ricerca è davvero sinonimo di vita), basterebbero a presentare adeguatamente il volume. Sarebbe come

⁸²³ Autores e conceitos-chave: misticismo, migração, deserto, estrangeiro, início nunca iniciado, Ni-ente, voz, Deus, Jabès, Giovanni, Scotto.

⁸²⁴ Autores e conceitos-chave: voz, branco, estrangeiro, escritor, *eremia*, silêncio, Jabès.

⁸²⁵ Autores e conceitos-chave: comentário, interpretação, Ni-ente, Jabès.

⁸²⁶ Além de escrever o prefácio de *Le voci delle Muse*, Massimo Cacciari também escreve o prefácio de um outro livro organizado a partir da reunião de escritos de Andrea Emo, *Il Dio Negativo* [*IL Dio Negativo: scritti teoretici 1925-1981*. 1ª ed. Venezia: Marsilio, 1989, p.VII-XI.] Os dois livros são organizados por Massimo Donà e Romano Gasparotti.

credere di conoscere un romanzo allorché se ne sappia la trama. Qui davvero il pensare concretesce al linguaggio, si chiarisce e approfondisce nella ricerca della parola, nella nettezza dell'espressione. La "dominante" rimane sempre perfettamente riconoscibile, ma è l'invenzione delle variazioni, la ricchezza dei temi, l'originalità di certi squarci, l' "avventura" di certe (apparenti) digressioni, ciò che fa l'importanza del libro, di questo ancor più che del precedente.⁸²⁷ (p.VII)

2. Eppure, questa filosofia, questo pensiero fondamentale certamente vi sono – e sono per Emo perfettamente persuasivi. Che cosa insegna la Persuasione a Andrea Emo? Che l'unico modo di *affermare* l'atto consiste nel *negarlo*, che l'atto può affermarsi soltanto negandosi, e che questa eterna negazione di sé è la vita stessa: la vita, nella totalità degli enti, costituisce la prova della negatività dell'atto.⁸²⁸ (p.VIII)

Ciò che con questo secondo volume si chiarisce (ma già lo si poteva riconoscere dal primo) è come questa dialettica sia pensabile soltanto nell'ambito dell'*Europa o Cristianità*. "Il Dio negativo è il Dio cristiano). Senza l'evento della Buona Novella, senza il senso *trinitario* che essa indiscutibilmente quanto problematicamente assume fin dalle origini, l'idea di un negarsi dell'Assoluto, l'idea che l'*apparire* di Dio debba concludersi con la Notizia della sua morte – più in generale, l'idea di un *evenire della Verità*, che veramente l'*incarni*, non avrebbe potuto essere concepita. Lo "scandalo" del nesso teologico-filosofico, come costitutivo del pensiero di Emo, risulta così confermato al punto che si potrebbe dire che la sua filosofia è affatto cristiana, nel senso che si struttura come *riflessione* sul senso del farsi carne del Logos. Da ciò anche il suo disinteresse per i problemi teologici "scolastici" (dimostrazione dell'esistenza di Dio, ecc.); ciò che ad Emo importa, ciò che a lui sembra l'Evento assolutamente decisivo, è il contenuto della Buona Novella: che Dio muore *continuamente*, continuamente si nega affinché gli enti siano, dà vita morendo.⁸²⁹ (p.VIII)

3. Sono forse le pagine, originalissime, su Nietzsche a suggerirci quale fosse la "fede" di Emo. Nietzsche gli appare quasi come un' "alba incompiuta". Non soltanto perché egli denuncia il "deicidio" compiuto dalla onto-teologia, nella blasfema ricerca di ridurre Dio ad ente, ad una *definitum* o *definiendum* razionalmente dimostrabile (nella critica all'onto-teo-teologia Heidegger lo seguirà alla lettera), ma perché il cuore della sua "profezia" non consisterebbe affatto nella ripetizione di ciò che "tutti sanno" (Dio è morte, Dio è il Dio che muore), ma nell'affermazione della paradossale, radicale, anzi: dell'*impossibile* purezza cui questa Novella "condanna". La morte di Dio significa l'impossibilità di re-legarci a qualsiasi ente, a qualsiasi valore, a qualsiasi positivo. Essa libera condannando ad una misura *impossibile* di nudità, di "vuoto". Più nessun fondamento, più nessuna terra ben salda, più nessuna *superstitio* (super-stare). *Appesi* tutti alla fede in quell'Evento.

Allora, il Dio negativo è un Dio "purificante e purificatore di se stesso". Chiama dal suo deserto perché si faccia deserto in noi, perché ci si strappi da ogni *philopsichia*. "Innaturalità" somma, follia per la sapienza antica. Ma l'eco di questa follia Emo l'ascolta proprio in Nietzsche, mostrando il punto dove convergono la propria ricerca e la propria "fede". La sua ricerca è scepsi che non può arrestarsi, scepsi *tragica*, proprio come quella nietzschiana, che dissolve ogni fondamento e ogni presupposto. La sua "fede" è fede nel Dio negativo, che brucia ogni legame con la positività dei contenuti e dei valori – e brucia se stesso in quanto Ente, in quanto contenuto determinato.⁸³⁰ (p.IX)

4. Non so se sia possibile parlare di estetica per Emo, ma certo le sue riflessioni sull'origine dell'opera d'arte si collocano sistematicamente nell'ambito del suo pensiero fondamentale. Lo ripetono, anzi, letteralmente: l'arte non è imitazione di alcun modello obiettivo; si dà l'arte così come si manifesta l'Assoluto; l'Assoluto si manifesta nelle forme artistiche appunto negandosi e in questa negazione consistono tali forme. Hegel lo aveva già detto (l'arte rappresenta quel necessario momento dialettico, per cui si mostra come La Verità stessa non sarebbe se anche non apparisse, se non fosse per qualcosa oltre che per se stessa. Il negativo dell'essenza, l'apparire, appare perciò essenziale all'essenza). E Heidegger ripetuto (in qual misura c'è qualcosa come l'arte? C'è qualcosa come l'arte perché l'essenza stessa della Verità consiste nel portarsi storicizzare nell'evenire. "L'arte fa scaturire la verità" intesa, appunto, come *a-letheia*). Si può dire che Emo abbia svolto questa "linea" hegeliana negli stessi anni e con la stessa forza di un Heidegger.⁸³¹ (p.X)

5. Ma l'arte per Emo – anzi, *quest'arte* dell'Occidente di cui egli parla – rappresentando con la massima forza il "principio di individuazione" che è il negativo dell'Assoluto, rappresenterà anche quella "fede" che ci è già apparsa nelle pagine dedicate alla religione, quasi come un baleno di speranza, se di speranza avesse senso parlare per Emo. L'arte è chiamata (da quella "voce" del Dio negativo, che chiama dal suo deserto) a rappresentare precisamente l'irrapresentabile: il Niente, l'Aperto, il Vuoto, o

⁸²⁷ Autores e conceitos-chave: escritura, filosofia, constelação de idéias, pesquisa, vida, Donà, Gasporotti, Emo.

⁸²⁸ Autores e conceitos-chave: persuasão, afirmação, negação, vida, Emo.

⁸²⁹ Autores e conceitos-chave: Deus negativo, Deus cristão, Boa Nova, Trindade, filosofia, teologia, Emo.

⁸³⁰ Autores e conceitos-chave: Deus negativo, morte de Deus (*deicidio*), ente, Emo, Nietzsche, Heidegger.

⁸³¹ Autores e conceitos-chave: dialética, estética, obra de arte, Hegel, Heidegger, Emo.

si, potrebbe dire, la *Lethe*, l'Oblío immemorabile, che ogni apparire ri-vela negando. La via della "grande astrazione" nell'arte coincide con quella del Mistico. L'arte non lotta per creare, ma piuttosto per de-creare; la sua preghiera è questa: "Concedi, o Signore, i paradisi del nulla", preghiera che, forse, Emo aveva sentito analoga a quella di Simone Weil.⁸³² (p.X-XI)

L'opera d'arte perciò in sé quell'Assoluto che nega. È appello all'Assoluto proprio con l'esserne l'immagine che lo nega. La sua essenza, ci dice Emo in una pagina memorabile, è perciò quella del sepolcro: l'urna che contiene il Niente, e che lo manifesta come l'Assoluto. E la sua forma "è tanto più mirabile quanto più essa sa di contenere il nulla, di non essere altro che nulla". Quanto più si sa sepolcro, tanto più appare perfetta. Perfezione impossibile: poiché mai il sepolcro potrà coincidere col Niente che contiene e cui fa cenno. Ma proprio questi segni del Niente, liberi da ogni scopo, purificati e purificatori, iconoclasti nei confronti di ogni presupposto, sembrano esprimere per Emo, nel modo a noi più prossimo, eppure sempre abissalmente inadeguato, la "voce" del Dio negativo. Le voci delle Muse ne sono, o sognano di esserne, l'eco quasi smarrito e disperato.⁸³³ (p.XI)

CACCIARI, Massimo; BENVENUTO, Sergio. Quale futuro per le città storiche. Lettera internazionale: rivista trimestrale europea, ano 9, n. 35-36, janeiro/junho 1993, p. 35-37.⁸³⁴

Benvenuto. Seguendo sui giornali le tue battaglie politiche intorno a Venezia, pensavo spesso "Che cosa legittima il filosofo ad occuparsi di urbanistica? La riflessione filosofica gli dà veramente degli strumenti privilegiati per risolvere certi problemi che sono, in fin dei conti, anche molto tecnici?" Tu insomma ti sei impegnato in quelle battaglie in quanto filosofo, oppure in quanto semplice cittadino? Cacciari. Io ho sempre fatto politica, e mi sono sempre interessato a problemi riguardanti la città. Ho scritto anche qualche libro sulla storia della città europea, e in particolare della metropoli contemporanea.

Oggi stiamo per essere soffocati da due opposte tendenze (opposte ma complementari). La prima è una tendenza che equivoca la dimensione della memoria come una dimensione di puro immobilismo conservatore. Per questa tendenza la memoria sarebbe equivalente al tentativo – del tutto irrealistico – di immobilizzare la città. Però questa tendenza, proprio per il suo fondamentalismo, non riesce poi a impedire il continuo assalto alla memoria, la negazione di ogni forma di *pietas* o di *ethos*, in senso no memorialistico. Non impedisce l'attacco all'amore per ciò che caratterizza la singolarità dei luoghi urbani. Dall'altra parte, abbiamo l'assalto indiscriminato alla memoria, particolarmente violento in questo secolo. Il nostro è stato il secolo in cui, paradossalmente, si sono combinati i discorsi più assolutisti sulla conservazione – è il secolo che inventa l'idea stessa di conservazione e di restauro – con la pratica che va nella direzione completamente opposta, verso il rifiuto dell'amore per la memoria.⁸³⁵ (p. 35)

[...] questa ideologia conservatrice dei restauratori si accorda magnificamente con l'ideologia turistica di massa, che ricerca "i bei monumenti" inerti, per portarsi fotografie e souvenirs di questi "fatti" a casa. Mi pare che tu rivaluti implicitamente la "politica culturale" della Chiesa cattolica, che ha sempre considerato le cattedrali opere mai finite, in fieri, in storico divenire. Ricordo quando negli anni 70 esplose la polemica sul nuovo portale della cattedrale di Orvieto, attaccato selvaggiamente dagli storici dell'arte di sinistra proprio perché era scolpito da uno scultore moderno. Essi pensavano – in modo alquanto conservatore – che la cattedrale di Orvieto dovesse restare tale e quale quella dell'epoca di Signorelli.

Questa ideologia restaurativa presuppone il valore di novità dell'edificio: l'edificio ha valore solo quando è nuovo. Ritengo che dobbiamo uscire da questa Scilla e Cariddi, da questa strettoia delle due ideologie opposte. Dobbiamo invece combinare – come sempre è stato fatto – il valore della memoria con il divenire progettuale. E per memoria intendo la memoria immaginativa, sapendo che la memoria – come diceva Bergson – non è mai attingere dei ricordi da un armadio, come se fossero bei vestiti in ordine, non è mai un astratto ricordare. La memoria è reinventare: sono fedele al passato in quanto lo reinvento e lo reimmagino.⁸³⁶ (p. 35)

Quale proponi che debba essere, allora, il progetto per i grandi centri storici italiani?

Ogni centro storico deve avere il suo progetto. Se ragionassimo nei termini di un progetto valido per tutte le città, tradiremmo il senso di un Progetto di Conservazione: vale a dire il riconoscimento della specificità del luogo. Dobbiamo uscire da questa domanda, tipica del razionalismo moderno, alla Le Corbusier per intenderci. Dobbiamo uscire dall'idea che ci siano soluzioni valide per qualsiasi

⁸³² Autores e conceitos-chave: arte, Deus negativo, Niente, Vazio, Aberto, Esquecimento, criação, descrição (*de-creazione*), Simone Weil, Emo.

⁸³³ Autores e conceitos-chave: arte, absoluto, nada (Niente), Deus negativo, voz das musas, Emo.

⁸³⁴ Sergio Benvenuto entrevista Massimo Cacciari. A entrevista gira em torno do futuro das cidades históricas, em especial as européias. A entrevista é seguida por um texto de Derrida: "La città come progetto incompiuto".

⁸³⁵ Conceitos-chave: memória, memorialismo, conservação, restauração.

⁸³⁶ Conceitos-chave: memória, devir, restauração.

contesto urbano. Ogni città è un *luogo*, non un elemento in uno spazio indeterminato. E quel luogo ha bisogno di determinate specifiche cure – esattamente come una persona ha sempre bisogno di determinate e specifiche cure, anche se ha la stessa malattia di un altro.⁸³⁷ (p. 36)

Ti riferisci anche alla bellezza estetica, o solo ai ritmi di vita, alla vitalità interna della città?

Mi riferisco anche alla bellezza estetica, all'architettura. Venezia è tutta un conflitto estetico. Solo degli ignoranti pensano che Venezia sia una bellezza armonica, che andrebbe conservata come tale. Venezia è un coacervo di assolute dissonanze. Queste dissonanze architettoniche riflettono certo conflitti di classe, e culturali. Basti pensare, nel 500-600, a Venezia, al conflitto tra il "partito romano" e il partito conservatore veneziano. Il conflitto tra interessi antitetici ha fatto la bellezza di Venezia, altro che armonia! Questi conflitti *si rappresentavano* architettonicamente. La complessità conflittuale, non una complessità di note che farebbero parte di un'unica sinfonia.⁸³⁸ (p. 36)

Parliamo ora di Napoli. È chiaro che essa è una città gonfia di conflitti, anche drammatici, ma molti obietterebbero che questi conflitti la degradano, non l'abbelliscono. Che ne pensi tu di Napoli, oggi? (p. 36)

Penso che Napoli sia una straordinaria città. Forse è l'unica città importante in Italia che sia veramente europea. Proprio perché essa è dominata da correnti conflittuali, e non si è esaurita in una sola funzione. Una città funziona non quando è ridotta a unità, ma quando esprime una molteplicità di funzioni, anche molto conflittuali. Perciò i problemi delle città si risolvono a tavolino, da parte di esperti. La sola cosa che possiamo fare, noi "esperti", è evitare che queste tensioni tra diversi culture diventino distruttive.⁸³⁹ (p. 37)

CACCIARI, Massimo. El huesped ingrato. Trad. Jesús Perona. In: Outra mirada sobre la época. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1994, p.103-120.⁸⁴⁰

1. "De dónde procede éste, el más perverso de los huéspedes?" Sin duda, de la *época trágica* de Europa, la época de la *lucha* contra el nihilismo y de su *afirmación definitiva*: no hay verdad, sino *voluntad* de verdad; el valor de una cosa sólo es el *síntoma* de la fuerza del que impone el valor. El nihilismo se muestra, pues, como ideal de *poder* supremo. En el *Nomos de la tierra* no se cita a Nietzsche; sin embargo, su prognosis está presente en cada palabra, éste es uno de los muchos componentes fundamentales del libro que los juristas no podrán entender nunca. El *Nomos* de Schmitt y el *Nietzsche* de Heidegger, madurados en los mismos años, forman un díptico inseparable. *La estrella de la redención* de Franz Rosenzweig representa el polo opuesto y, por serlo, les es inseparable. Estas son las estrellas fijas que debe tomar como referencia quien *naufregar correctamente* en esta época.⁸⁴¹(p.103-104)

El *Nomos* es un *historien*, una gran narración sobre la tragedia de Europa, "tálamo de Hades", pero una narración de alguien que *sabe* (*historia*, *histor* se relacionan *oida*, *idein*), y que parece saberlo todo por haberlo *visto*, como un historiador clásico, Schmitt, que agudiza su visión del *pathos* cuando su mirada es más lúcida y desencantada, organiza su representación en función del "ritmo" siguiente. *Primera estación del calvario del Nomos*: definidos los términos originarios de la relación entre Orden y Raíz, entre *Ordnung* y *Ortung* (pp.54-71), se analiza su crisis en la "época global" moderno-contemporánea, hasta los restos del *jus gentium*, que son los conjuntos sin orden y sin determinación, "ein strukturloses Chaos" (p.297), una inflación de acuerdos contradictorios, vacíos y efímeros, del "derecho internacional" actual. *Segunda estación*: ya que el *Nomos* indica la división (*nemein*) de un territorio, de unos "pastos" (*nomòs*) *conquistados*, el efecto de una originaria *Land-nahme*, las modificaciones de la relación entre Orden y Lugar se mezclan con las del sentido de la guerra. La guerra sufre también el *desarraigo* (p.335-67). Ninguna forma rigurosa puede ya "reglamentar" las acciones de la guerra mundial (o de la guerra *civil* mundial). Desaparece toda posibilidad de *definir* la idea de *justa causa*; se confunden en el más puro ocasionalismo los rasgos del *jus hostis* y del *rebellis*. El ser amigo o enemigo se transforma en una posición de la voluntad de poder. *Tercera estación*: el Estado, principal producto del espíritu europeo, producto históricamente determinado (pp.163-78), agente de la secularización y liquidador del *Nomos* de la *respublica cristiana* medieval, se basa en la capacidad de neutralizar la guerra civil y de racionalizar la exterior, transformándola de lucha de ideas en lucha entre poderes, que se reconocen recíprocamente como *justus hostis*: desde el *jus gentium* al *jus* soberano de cada Estado; desde el *Nomos* común medieval (que las guerras no ponían en duda) al

⁸³⁷ Autores e conceitos-chave: conservação, lugar, Le Courbusier.

⁸³⁸ Conceitos-chave: conflito (estético, cultural, de classe), Venezia.

⁸³⁹ Cidades e conceitos-chave: multiplicidade de funções, conflito, Nápoles.

Em 1993, ano em esta entrevista foi concedida, Massimo Cacciari inicia também o seu primeiro mandato de prefeito de Veneza, que encerrará em 1999, e para o qual será reeleito em 2005.

⁸⁴⁰ Publicado ainda em 1994 como parte do livro *Geofilosofia da Europa*, no qual Cacciari mostra o que aconteceu e o que está acontecendo com a Europa, partindo da afirmação de Nietzsche, de que a Europa é um doente, um doente incurável. Também é a partir de Nietzsche que Cacciari monta "O hóspede ingrato".

⁸⁴¹ Autores e conceitos-chave: nomos, nihilismo, Heidegger, Schmitt, Nietzsche, Rosenzweig.

Derecho *entre* Estados soberanos, un conjunto de normas y de pactos que regulan sus relaciones.⁸⁴²(p.104-106)

Schmitt piensa *más allá* del Estado; pero más allá del Estado sólo encuentra al más perverso de los huéspedes: el nihilismo extremo. Schmitt se coloca – al igual que Heidegger y Jünger – (Cfr. M. Cacciari, “Dialogo sul Termine. Jünger e Heidegger”, en *Studi germanici*, XXI-XXII, 1983-4) en el *meridiano* que es la última frontera del Estado europeo y el principio de su crisis irreversible.⁸⁴³ (p.106)

La relación entre Nomos y Lugar se muestra, desde sus orígenes, más problemática de lo que afirma Schmitt; ya que su enraizamiento en el espacio de la *polis* (*nomos poleos*), su posibilidad de servir efectivamente en él, depende de que es una clara imagen del Nomos divino, que es uno, que “puede lo que quiere y para todo es suficiente y a todo supera” (Heráclito, *DielsKranz*, 114)⁸⁴⁴ (p.107)

En el *Nomos de la tierra*, Schmitt ve perfectamente que la única forma política que se puede concebir en el horizonte cristiano (desgraciadamente, el judaico no aparece en el libro) es el *katechon* (pp.42-47). El término, que aparece en 2 *Tesalonicenses* (2,6 y siguientes), muestra el poder que se opone a la plena aparición del *Anomos*, del Adversario. Ya Hipólito interpretaba “políticamente” el *katechon* como el Imperio. Para Schmitt, el *katechon* es el mismo Imperio medieval, cuya función consistiría en mantener-en-forma el siglo en espera de su Fin, frente a las “seducciones” diabólicas.⁸⁴⁵ (p.110)

La neutralización de la lucha entre ideas no puede equivaler a la eliminación de los conflictos de intereses que se pueden decidir “racionalmente”. Al contrario, el Estado se afirma positivamente como garante de su búsqueda en el ámbito de la Ley. La obediencia de la Ley, el reconocimiento de su soberanía, son el resultado de un *pacto*, por el que el Estado presta al ciudadano un verdadero servicio: la tutela intransigente de su *seguridad*. Esta se concibe como el bien primario, al abrigo del cual, solamente, el individuo puede realizar su propia *individualidad*. Si es cierto que el Gran Hombre, el Estado, no se puede reducir a la suma de los individuos y de sus contratos privados, también es indudable que la justificación del Estado se basa en una *convención* entre “átomos”.⁸⁴⁶ (p.112)

Si el Estado se pudiera convertir en una “armonía” de relaciones jurídicas, que aseguraran las relaciones económicas (o *estético-económicas*) entre individuos privados, los valores podrían ser aislados y expulsados del espacio del Nomos. Esta imagen pertenece a lo más íntimo de la conciencia liberal y puede servir para clarificar el mito del nexo Tierra-Mar, que confiere al libro de Schmitt una buena parte de su extraña fascinación. La *tierra firme* del Nomos, *justísima tellus* de la *ratio* económico-jurídica, es defendida del océano de las esperanzas vanas, de los milagros y de las *ideas* simples que por todas partes la abraza. La verdad racional (calculable) es *Tierra*; en cambio, el espacio de las ideas irreducibles al fenómeno es *Mar*. Gracias al Mar, nos impulsa la nostalgia por lo desconocido, el amor por la Lejanía inalcanzable. Pero esta *Sehnsucht* impide cualquier construcción estable, deshace *la* construcción por antonomasia: el Estado de derecho. Ésta es una analogía perfecta entre el drama que relaciona formas del intelecto-ideas de la razón, descrito por Kant, y el que enlaza y opone el Estado de derecho a la “imprevisibilidad” de la producción de valores.⁸⁴⁷ (p.114)

El colapso “por líneas internas” de la Gran Máquina se suma a su crisis por las presiones “universalistas” del mercado mundial. Una economía internacional “libre” contradice el derecho Inter.-estatal europeo, basado en la existencia de Estados efectivamente soberanos. El lenguaje de la economía y de la técnica exige un espacio único, mejor aún, un *único* concepto de espacio, “libre” de cualquier distinción de lugar (también de la distinción entre los tres elementos: tierra, mar, aire). Exige una *mente* única. El sentido de la guerra se adecua *in toto* a esta transformación. Pero el antiguo *jus publicum* no produce ninguna “internacionalización”. El “sagrado centro de la tierra” (p.272), que era a Europa, no parece en condiciones de “inventar” nuevas *instituciones*, una nueva forma de *katechon*, sino, contrariamente, sólo nuevas expresiones de romanticismo político en una dirección neutralizadora y despolitizadora. A una gran atomización de los intereses y de las culturas, que se transforma en obsoletos a los mismos partidos tradicionales (y que también desarticula la extrema, contradictoria y pobre *forma* política que era la forma del “partido total”), corresponde paradójicamente la desarraigada unidad del espacio y del tiempo, de la economía y de la guerra.”⁸⁴⁸ (p.117)

[...] el “huésped perverso”, inquietante, extraño, que hemos escuchado hasta ahora, puede decir que la tendencia universal a la unidad radicaliza, no contradice, los caracteres y el lenguaje del nihilismo europeo. Sus apologetas gustan presentarla como una encarnación del perfecto Leviatán: *creator pacis*, neutralización del “bárbaro” conflicto de las ideas, plena “contabilidad” de los valores entendidos como meras estimaciones, reducción del “peligro” de la Política a las normas de la administración. Pero estos

⁸⁴² Conceitos-chave: nomos, lugar, Estado, poder.

⁸⁴³ Autores e conceitos-chave: Estado, Schmitt, Junger e Heidegger.

⁸⁴⁴ Autores e conceitos-chave: nomos, lugar, Heráclito.

⁸⁴⁵ Autores e conceitos-chave: nomos, katechon, Schmitt.

⁸⁴⁶ Conceitos-chave: neutralização, Estado.

⁸⁴⁷ Autores e conceitos-chave: nomos, terra, mar, estado, Schmitt, Kant.

⁸⁴⁸ Conceitos-chave: guerra, Estado.

caracteres se han confundido a lo largo de los dos últimos siglos con los de la “tiranía de los valores”. Todo es relativo, excepto la neutralización del valor. Todo es contratable e intercambiable. Todo es equivalente, indiferente, excepto la equivalencia universal. La “tiranía de los valores”, dominante en el pensamiento utópico-revolucionario, se representa de esta forma, que no es en absoluto más “débil” que la originaria.⁸⁴⁹(p.119)

Las utopías revolucionarias (un capítulo decisivo, que Schmitt no afronta en el *Nomos*) habían contribuido poderosamente a aniquilar el antiguo derecho europeo, afirmando que el Otro *en tanto que* Otro era el agresor que había que eliminar, si se quería construir seriamente una Paz efectiva para un espacio único y para todo el género. “Sólo mediante la abolición del no-igual” piensa il pensamiento utópico-revolucionario poder establecer una igualdad real.⁸⁵⁰ (p.120)

CACCIARI, Massimo. Introduzione. In: SPITERIS, Yannis. Palamas⁸⁵¹: la grazia e l'esperienza: Gregorio Palamas nella discussione teologica. Roma: Lipa, 1996, p.9-12.⁸⁵²

L'opera di Gregório Palamas rappresenta lo splendido compimento della grande tradizione teológica d'Oriente. È una tradizione dove elementi filosofici, apologetici, spirituali e mistici si compenetrano indissolubilmente; dove le più audaci, “paradossali” speculazioni dialettiche convivono con il senso vivissimo dell'impenetrabilità del Mistero; dove *sophia* neo-platonica e *moría* cristiana formano indisciungibili polarità: dimensioni perfettamente distinte, eppure insieme indispensabili per comprendere l'intero.⁸⁵³ (p.9)

La chiave di volta teologica dell'opera del Palamas, e della sua stessa “difesa” dell'esicismo, che egli concepisce, a mio avviso giustamente, come il carattere della Chiesa d'Oriente, consiste nella possibilità concessa all'uomo attraverso il Cristo, in grazia della sua Incarnazione, di pervenire *attualmente* al regno che è in lui (Lc 17, 21: l'esicismo è tutto “appeso” a queste parole evangelica!). Spiteris insiste su questo punto capitale: l'uomo è divinizzato in Cristo; Dio, *nella sua integrità*, viene ad abitarci. I figli della Resurrezione sono fratelli e coeredi e hanno da Lui “vita e ne hanno in abbondanza” (Gv 10. 10). È per poter accogliere tale grazia deificante che l'uomo deve ritirarsi in se stesso, nel silenzio della propria mente, nella □□□□□□□□□□ dell'abisso della propria anima, farsi cella – e così, libero da ogni “occupazione” (non “occupato” da nulla, e perciò veramente libero, perciò □□□λ□□□□□λ□ intelletto nudo), dischiudersi all'ascolto e alla visione.⁸⁵⁴ (p.9)

[...] Spiteris fa bene a collocare al centro della sua ricerca la questione delle *energie divine*. È questo il *luogo* teologico-filosofico del Palamas.

Se l'essenza di Dio, impartecipabile e inconcepibile, escludesse di poter considerare in Lui ogni “energia”, saremmo non nei limiti dell'apofatismo, ma nell'ambito di una teologia puramente negativa, o, forse meglio, *nihilistica*. Al termine di questa prospettiva: o la sostanza divina riassorbe tutto in sé e si nega ogni realtà dell'essente, sia pure ritenuta illusoria, diviene il tutto, e l'essenza divina si fa “idea” perfettamente oziosa. Ci si potrebbe non oziosamente interrogare se non sia lungo tale duplice cammino che si è inoltrato l'Occidente... Comunque, è un cammino che il Palamas rigorosamente rigetta. Apofatismo non è teologia negativa, anzi: ne rappresenta per certi versi l'opposto. Esso tien fermo certo alla essenziale Sovraessenzialità di Dio, ma da essa distingue (non separa!) le *energie divine*, increate e senza inizio.⁸⁵⁵ (p.10),

È qui davvero in gioco il pensiero di una teologia che non si riduca a speculazione filosofica intorno al sommo Ente (e cioè ad esse onto-teo-teleologia), ma rifletta sulla Parola che salva. Un tale pensiero deve obbedire a due condizioni imprescindibili: l'energia divina deve essere increata, altrimenti non potrebbe operare la salvezza della creatura, disponendosi sul suo stesso piano; tuttavia, l'energia divina deve poter realmente apparire, deve poter essere anche sensibilmente vista e “patita”, poiché

⁸⁴⁹ Conceitos-chave: hóspede ingrato.

⁸⁵⁰ Autores e conceitos-chave: guerra, nomos, Schmitt.

⁸⁵¹ Secondo le autentiche descrizioni fornite dal suo biografo, San Filotheos Kokkinos Patriarca di Costantinopoli, San Gregorio Palamas visse nel XIV secolo (1296-1359). Era figlio primogenito di una numerosa e splendida famiglia. Gregorio, dopo eccellenti studi a Costantinopoli, disprezzò la vita mondana e le alte cariche alle quali era condotto dallo stesso Imperatore, Andronico Paleologo, per volgersi all'asceti e alla perfetta strada dello stato monastico. Oltre a lui, l'intera sua famiglia si volse al monachesimo. Gregorio Palamas emerse come il più grande teologo bizantino del XIV secolo e come uno tra i più importanti di tutti i secoli. Visse in un periodo decisivo e ne contribuì significativamente prendendo una distinta posizione nell'ambito della spiritualità ortodossa. La sua principale attività spirituale è stata quella di difendere i monaci esicasti del Monte Athos dall'accusa del monaco italiano Barlaam. (<http://www.filosofico.net/palamas.htm>)

⁸⁵² O livro *Palamas: la grazia e l'esperienza* nasce de um curso dado aos alunos do Pontifício Instituto Orientale di Roma, por Yannis Spiteris, teólogo católico grego, frei capuchino, professor de Teologia ortodoxa.

⁸⁵³ Autores e conceitos-chave: tradição teológica do oriente, Palamas.

⁸⁵⁴ Autores e conceitos-chave: igreja, Oriente, divinização do homem, Palamas, Spiteris.

⁸⁵⁵ Autores e conceitos-chave: energia divina, teologia, filosofia, niilismo, Deus, Palamas, Spiteris.

Direi che la chiara espressione di questa “dialettica” è decisiva per distinguere il Mistico veramente speculativo da una semplice “esperienza” di annichilimento estatico del Sé (e, cioè, infine, da un semplice stato psichico). Nel Mistico, perfino l’unione ultima con Dio, l’“uguaglianza” con Dio nell’amore (“llama che consume y no da pena”), è trattata come *Auf-hebung*, come un *custodire* gli stessi “contenuti” dell’*itinerarium*, averne memoria, ma ritrovandoli, appunto, trasfigurati, “consumati” in tutta la loro fissità, oltrepassati nella loro natura “dogmatica”, come pura energia o dinamica, diremmo, che ha alimentato e spinto l’intero cammino. Il cammino dello spirito *brucia* psichico e morale per pervenire alla “noche oscura”, e dalla “noche oscura” salire alla *fruizione* di Dio – fruizione che impegna l’intero esserci, nella totalità nelle sue dimensioni. Nell’istante ultimo dell’assimilazione” tutto è *ritrovato*; il movimento kenotico⁸⁶³ “catasfrofizza” in pieno godimento, l’abbandono e la rinuncia in pienezza di essere. (Maria Zambrano ha colto proprio in questo la differenza tra Mistica e Gnosi: il mistico non chiede di conoscere, chiede di essere).⁸⁶⁴ (p.11-12)

Sviluppando considerazioni analoghe, Vannini conduce una critica serrata di quella concezione del Mistico come dogmatica “adesione” ad una oggettività esterna e assoluta, che ancora domina presso alcune accademie razionaliste e sedicenti “laiche”. Lungi dall’esprimere un’ingenua forma di dualismo, il Mistico speculativo “immagina” (pone-in-immagine) nel suo linguaggio (e qui s’imporrebbe il problema della relazione tra mistica e poesia, che sta al centro del pensiero della Zambrano) proprio l’oltrepassamento di ogni astratta separazione.⁸⁶⁵(p. 12)

L’anima annihilita, puro Aperto, equivale al *Ni-ente* del punto Inizio, al di là di ogni determinazione-negazione. Annihilendosi, l’anima vi si identifica: *apeiron*, potremmo dire, *da cui* tutti i mondi e tutti gli dèi e tutti i loro nomi. La “violenta” critica eckhartiana all’impostazione onto-teologica non sembra potersi diversamente interpretare. ⁸⁶⁶(p. 13)

La mistica speculativa reca, a mio avviso, in sé i fondamenti di quell’epocale crisi della fede cristiana – dell’espressione, cioè, *cristo-centrica* della dinamica della fede –, che l’idealismo contemporaneo rappresenterà e svilupperà. Radicalmente opposta a questa tradizione del Mistico, che coerentemente finirà con l’innervare il linguaggio filosofico, sarebbe, allora, quella che *fissa* il suo amore proprio all’immagine del *Deus passionatus*, e in icona vede la rivelazione essenziale della divinità.⁸⁶⁷ (p. 16)

Per lui [Vannini], l’unica idea possibile di cristianesimo è quella di comunità di interroganti-abbandonanti, alla ricerca continua, senza aver mai trovato (cfr. *Lontano dal segno*, p. 94). La fede come distacco coinvolge perciò anche l’umanità del Cristo e impedisce di “sacralizzarne” qualunque atto. A questa radicale *decisione* invitano, per Vannini, le stesse “ultime” parole di Gesù: “E bene che io me ne vada”. Ecco, allora, la “noche oscura”, ecco la vera solitudine liberatrice del Mistico. Cristianesimo paradossale, dove il linguaggio della grande mistica speculativa s’intreccia, secondo prospettive spesso “in-audite” e tutte comunque sempre da ripensare, con Nietzsche, da un lato, e con l’eco di “vie” orientali alla liberazione, già ben presente nella filosofia europea da Schopenhauer fino all’ultimo Heidegger dall’altro. Ma – ancora cristianesimo? Ben più che analisi del linguaggio di alcuni grandi esponenti della letteratura mistica, ben più che storia di questa letteratura, a tali interrogativi, quasi con prepotenza, ci spinge l’ultima fatica di Vannini.⁸⁶⁸ (p.16-17)

CACCIARI, Massimo; FORTE, Bruno. Primo monologo filosofico: Colloquium Salutis. Primo monologo teologico: Salus Colloqui. In: FORTE, Bruno. *Trinità per atei*. Milano: Raffaello Cortina, 1996, p.143-159. ⁸⁶⁹

⁸⁶³ Paul Gilbert em “Le Christianisme dans la Philosophie Italienne”, publicado na *Revista portuguesa de filosofia* [www.facfil.ucp.pt/2004_4_art_05.html] analisa a categoria de ‘Kenose’ em alguns autores italianos, dentre eles Massimo Cacciari: “a categoria da ‘kenose’ derivada da meditação sobre a diferença ontológica e da contestação de um saber absoluto disponível para a razão religiosa, acompanha a reconstrução filosófica daquilo que, no cristianismo, mais profundamente toca os autores estudados neste artigo; o seu entendimento do cristianismo, contudo, depende muito da percepção nietzscheana do instante.”

⁸⁶⁴ Autores e conceitos-chave: mistica, gnosi, kenose, Zambrano, San Juan de la Cruz.

⁸⁶⁵ Autores e conceitos-chave: mistica, poesia, imagem, linguagem, Zambrano, Vannini.

⁸⁶⁶ Autores e conceitos-chave: aberto, *ni-ente*, *apeiron* (infinito, eterno).

⁸⁶⁷ Conceitos-chave: mistica especulativa, linguagem filosófica.

⁸⁶⁸ Autores e conceitos-chave: comunidade de interrogantes-abandonantes, mistica especulativa, noite escura, ocidente, oriente, Vannini, Nietzsche, Schopenhauer, Heidegger.

⁸⁶⁹ Os motivos que levaram a organização de *Trinità per atei* são apresentados em “Presentazione”: “Questo libro è nato dall’incontro fra due personaggi piuttosto “originali” (nei molti sensi che l’espressione può avere...): un teólogo, Bruno Forte, ed um filósofo, Giulio Giorello. Il filósofo aveva ascoltato una conferenza del Teólogo: preso da “raptus” improvviso, si era convinto che non fosse giusto che la Trinità – di cui il Teólogo aveva parlato e nei termini in cui ne aveva parlato – rimanesse patrimonio soltanto dei credenti. In una sorta di “sacro furore”, invero insolito in un filósofo della scienza, sollecitò il Teólogo a scrivere subito un libro, *Trinità per atei*. Il Teólogo, inclinando piuttosto ad un rifiuto, sorrise all’idea, ben conoscendo l’ “originalità” dell’Amico: tuttavia, riconoscendo in se stesso i tratti di un “originalità” non troppo diversa, decise infine di aderire alla proposta. Questa si scontrava con uno scoglio di mole non indifferenti, il Direttore generale delle Edizioni San Paolo, presso le quali il Teólogo

PRIMO MONOLOGO FILOSOFICO
COLLOQUIUM SALUTIS

Domande a Bruno Forte di Massimo Cacciari

1. L'intera opera di Bruno Forte costituisce il più coerente (e appassionato) tentativo, che ci sia venuto dalla ricerca teologica post-conciliare, per liberare l'idea di *revelatio* da quella di *Offenbarung*. La teologia contemporanea aveva del tutto smarrito tale *decisiva distinzione*: attraverso la grande mediazione idealistica, la traduzione luterana di "revelatio" domina, infatti, come un senso comune, la teologia di questo secolo (sarebbe, ad un tempo, troppo lungo e troppo facile spiegare come qualsiasi reazione a tale linea di pensiero, qualsiasi immediata enfasi sul mistero, non ne costituisca che un *momento*).

La Rivelazione, in quanto "atto del Dio vivo", non ne esaurisce "le profondità", [Nota 1: B. Forte, *Teologia della storia. Saggio sulla rivelazione, l'inizio e il compimento, Simbolica Ecclesiale*, vol. 7, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo 1990, 54. I numerin dati in parentesi nel testo si riferiscono alle pagine di quest'opera.] non "toglie la differenza" (56), ne è bensì *re-präsentatio*. La Rivelazione è *icona* di quelle insondabili profondità: ri-vela precisamente l'indisvelabile. [Nota 2: È la dialettica al centro del mio *L'Angelo necessario*, Adelphi, Milano 1986 (nuova edizione 1992).] Come il figlio rimanda al Padre, così sempre "la Parola al Silenzio" (63); l'autentico ascolto della Parola sarà quello, allora, che ode – obbedisce al "Silenzio al di là della Parola" (94). Dove "al di là" non può essere inteso come astratta assolutezza del Silenzio dalla Parola, ma, all'opposto, come termine di *relazione*. Il Silenzio è rivelativo, è "il grambo" (l'immagine ritorna di continuo nell'opera di Forte) "da cui è creato il mondo" (94), origine della vita, vivente fondamento di essa, come tale mai risolvibile nella molteplice alterità delle sue forme.⁸⁷⁰ (p. 143-144)

[...] il grande dramma della teologia trinitaria (non solo di ispirazione o derivazione neo-platonica). Sono le determinazioni del *Nous*, e *non* dell'Uno, che intervengono effettivamente nel rappresentare la relazione tra Dio e mondo. Ma, mentre nel neo-platonismo, del tutto coerentemente, tale relazione appariva *necessaria* (il *Nous* – così come l'Uno-che-è della seconda ipotesi del *Parmenide* – è *destinato* a riflettersi – negarsi – determinarsi), la libertà dell'atto creativo è presupposto imprescindibile di ogni teologia cristiana (e ancor più giudaica e islamica) – e si pensa di indicare proprio tale libertà applicando al *Nous* i nomi dell'*Unum*. Lo "scacco" è inesorabile – così come, simmetricamente, per i filosofi neoplatonici, allorché essi vogliono colmare l'abisso tra Uno e il concetto di causa. [Nota 6: *In estrema sintesi*: la teologia cristiana sembra *dover* confondere i caratteri volitivo-proairetici del Demiurgo, che è "soltanto" buono, con la Bontà dell'Uno, non solo al di là di ogni essenza, ma anche di ogni *noeton*. Ma, a sua volta, il neo-platonismo parla di una *dynamis* (Plotino, III, 8, 10) dell'Uno, la quale, certo, non si esprime nella relazione aristotelica di potenza e atto, e che, tuttavia, *nell'istante*, per propria sovrabbondanza, *irradia* – *trabocca*. Ora, come è possibile distinguere essenzialmente il traboccare dell'Uno dal suo esser-sorgente o origine? e, dunque, in senso proprio, ancora Causa?] Non so se nel mio *Dell'Inizio* sono riuscito ad indicare un possibile sviluppo di tale aporia – ma non mi pare che essa venga radicalmente interrogata da Forte. La "traduzione" dell' "in principio" con "in se ipso" [Nota 7: La "traduzione" vale sia per Agostino che per Eckhart, il quale pure critica, anche esplicitamente, la concezione trinitaria agostiniana.] (e cioè nel *Deus* – *Trinitas*) è per lui (almeno teologicamente: cf. 215) "naturale". Ma questa decisione cancella la problematica neo-platonica dell'*Unum*, obbliga a porre la *volontà* di destinare un mondo come immanente alla vita intradivina (*Deus* = *Esse*), risolve *compiutamente* nella forma dialettica la relazione trascendenza – immanenza. L'altro aspetto della tradizione filosofico-teologica di ispirazione neo-platonica, per cui essa è drammaticamente consapevole del problema che ho indicato, e per cui essa cerca davvero di pensare la *Differenza*, quella tra *Unum* e *Esse*, è dimenticato in *Teologia della storia*, o risolto nell'identità del *Deus-Esse* nel volume *Sui sentieri dell'Uno*. [Nota 8: cf. B. Forte, *Sui sentieri dell'Uno. Saggi di storia della teologia*, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo 1992.]⁸⁷¹ (p. 145-146)

aveva pubblicato la maggior parte delle Sue opere, ed in particolare quella *Simbolica Ecclesiale* in otto volumi e quelle tre *Piccole introduzioni* ai vari aspetti del ai vari aspetti del cristianesimo (fede, sacramenti e vita), che – ampiamente diffusi e tradotti in diverse lingue – rendevano l'Editore piuttosto geloso del Suo Autore.[...] il volume sarebbe così configurato: in una prima parte il Teologo, rielaborando nel genere di un immaginario dialogo con un Ascoltatore alcuni interventi e conferenze fatte negli ultimi tempi nei contesti culturali più diversi, avrebbe presentato le linee di fondo del Suo pensiero trinitario (la rielaborazione ha fatto sì che i testi siano così diversi dalla loro esposizione originaria, da non rendere neanche necessario il rimando a luoghi, occasioni ed Atti in cui primariamente si situarono). In una seconda parte il Filosofo e qualche altro Suo pari, amico anche del Teologo, avrebbero reagito alle riflessioni proposte, per concludere il tutto con altrettante repliche del Teologo. Si sarebbe trattato, dunque, di una vera e propria azione drammatica, in due Atti, il primo suddiviso in Scene, il secondo in Monologhi." (p.9-10)

"Monólogos" é a parte na qual os textos de Cacciari se situam.

⁸⁷⁰ Autores e conceitos-chave: teologia, Revelação, Trindade, Forte.

⁸⁷¹ Autores e conceitos-chave: teologia, trindade, imanência, transcendência, platonismo, Forte, Santo Agostinho, Eckhart.

2. Sia Chiaro: *non so se queste considerazioni siano accoglibili in una riflessione propriamente teologica*, e cioè il cui “*erfahrendes Denken*” *parte*, come per Forte, in tutti i sensi, dal *Revelatum*. È probabile che la massima problematizzazione del rapporto tra intelletto e fede nell’ambito teologico (dove il *darsi* della fede valere come fonte della stessa ricerca) si esprima proprio in un’opera come quella di Forte. Ma a me pare che l’oblio delle aporie che lo sommariamente indicato si ripercuota pensatamente anche sulle parti della teologia della storia di Bruno Forte che trattano della dinamica della fede, dell’Incontro e del Compimento.

Il “compimento finale” è per Forte “anticipato e promesso” (35) nell’escatologica pienezza che è il Cristo. Ma tra anticipazione e promessa vi è un abisso: anticipazione è precomprensione, e significa precisamente che “nulla c’è più da aspettarsi” (291: dove Forte critica, a mio avviso troppo sbrigativamente, la filosofia della storia di Hegel); la promessa, invece, può sempre fallire. L’elezione può essere promessa – ma potrebbe essere anticipata? Dobbiamo qui presupporre che *tutti* sono eletti? O che l’elezione dipende esclusivamente dalla “soggettiva apertura del cuore” (30), e cioè dal *nostro* accogliere il disegno divino? E, comunque, che cosa significa la nostra libertà di “rifiutare l’accoglienza” (274)? Se la conciliazione è da sempre, se il Fine è irrevocabile, questo rifiuto non sarà mai tragedia, ma *commedia* (beninteso, in senso dantesco!). Se il Fine è anticipabile, allora la scissione è da sempre come momento dell’intero, e l’unica concezione coerente del *Deus-Trinitas* rimane quella che si compie in Hegel! Se il fine, invece, non è che promessa, allora il suo rifiuto può veramente determinare il *fallimento* del disegno divino. E ciò, a me pare, in perfetta coerenza con lo stesso *revelatum*: in quanto *Figlio*, pieno erede (non servo, ma neppure angelo!), Gesù poteva anche *rifiutare* il calice. Egli ha mostrato il possibile di quella sovrumana misura di libertà-amore che permette di sopportarlo (che permette di essere veramente figli: poiché il Padre *flagella* il figlio che ama) – ma la sua “apocalisse” non coincide affatto con quella di tutti i chiamati (tutti sono eredi, tutti sono chiamati, ma non tutti sono eletti).⁸⁷² (p.149)

PRIMO MONOLOGO TEOLOGICO SALUS COLLOQUI

Risposte a Massimo Cacciari

T: Hai ragione, Amico, a dire che il mio tentativo teologico, nel suo centro e cuore, è stato (ed è) quello di liberare l’idea di *revelatio* da quella di *Offenbarung*. La rivelazione non toglie la distanza dell’abisso: il “Deus revelatus” non è consegna indiscreta del Mistero santo alla cattura dei nostri orizzonti, sempre troppo imani. Ed hai ragione nell’invocare il carattere *dialettico* di questo rapporto che il rivelare che vela e il velare che svela stabiliscono fra la Parola e il Silenzio, donde essa proviene e a cui rinvia. Se tale dialettica non fosse affermata, anche il gioco del rivelato e del nascosto si risolverebbe in un artificio della ragione, in un’eccedenza già dall’inizio compresa nell’intelligenza che l’afferma.

A Te sembra che per mantenere puro e forte il carattere davvero altro dell’Altro occorra non “nominarlo”, non chiamarlo col nome di “Padre”: dove il Silenzio è pensato anzitutto come Silenzio dell’Origine – e così è nel mio pensiero teologico – lì abisso verrebbe negato, lì l’Unum immensum” verrebbe risolto in una volontà di amore personale, eternamente destinata a dirsi, a comunicarsi: “bonum est diffusivum sui”.⁸⁷³ (p. 151)

F: Di fatto, amico Teologo, “il pensiero dialettico esprime esattamente l’esigenza che muove tutta la Tua ricerca: né fissare il Trascendente, né liquidarlo nel processo (o nella storia) che dovrebbe rivelarlo. Ma nella forma di tale pensiero non si sfugge all’*hybris* hegeliana: nulla più di ‘misterioso’ vi è in Dio”.⁸⁷⁴ (p. 152)

T: Che le cose non stiano così lo intuisci Tu stesso, quando riconosci lo scarto fra neoplatonismo e cristianesimo nella libertà dell’atto creativo. Mentre l’emanazione di tutto ciò che esiste dall’Uno è necessaria per l’intrinseca sovrabbondanza dell’Uno stesso, la creazione del mondo avviene per il cristiano “*ex nihilo*”, cioè senza alcuna ragione che “*ab intra*” o “*ab extra*” costringa il Creatore a creare. Ciò che non emerge dalla Tua riflessione è che questo scarto nasce da un’autentica “rottura epistemologica”. Cerco di spiegarmi: mentre per il pensiero metafisico classico o moderno la fonte della conoscenza resta comunque intrinseca al mondo del conoscente, sia che parta dalle realtà “fisiche” per oltrepassarle, sia che ricerchi in ciò che è innato nel mondo delle idee la realtà originaria-originante, nel pensiero ebraico-cristiano l’inizio di ogni conoscenza circa il mistero assoluto, che tutto avvolge e sorpassa, è un atto originato non dall’al di qua mondano, ma dall’al di là dell’ultima soglia del nostro conoscere e pensare.⁸⁷⁵ (p. 153)

⁸⁷² Autores e conceitos-chave: teologia, filosofia da história, Hegel, Forte.

⁸⁷³ Autores e conceitos-chave: Revelação, dialética, Pai, Forte, Cacciari.

⁸⁷⁴ Autores e conceitos-chave: dialética, transcendência, Hegel.

⁸⁷⁵ Conceitos-chave: neoplatonismo, cristianismo, emanção, conhecimento.

F: “Sia chiaro: *non* so se queste considerazioni siano accoglibili in una riflessione propriamente *teologica*, e cioè il cui ‘*erfahrendes Denken*’ *parte*, come per l’amico Teologo, in tutti i sensi, dal *Revelatum*. È probabile che la massima problematizzazione del rapporto tra intelletto e fede nell’ambito teologico (dove il *darsi* della fede deve valere come fonte della stessa ricerca) si esprima proprio in un’opera come la Tua. Ma a me pare che l’oblio delle aporie che ho sommariamente indicato si ripercuota pesantemente anche sulle parti della Tua teologia della storia che trattano della dinamica della fede, dell’incontro e del compimento”.⁸⁷⁶ (p. 154)

T: Quanto ho osservato sulla mancanza di una vera e propria “rottura epistemologica” nel Suo modo di procedere filosofico, chiarisce anche qualcosa degli altri punti che egli tocca nel suo indugiare pensante in dialogo col mio. Anzitutto riguardo al problema dell’elezione e della libertà: esso è giustamente da Lui individuato come il caso serio dove, per così dire, “tutti i nodi vengono al pettine”.⁸⁷⁷(p. 155)

F: “Dobbiamo qui presupporre che *tutti* sono eletti? O che l’elezione dipende esclusivamente dalla ‘soggettiva apertura del cuore’, e cioè dal *nostro* accogliere il disegno divino? E, comunque, che cosa significa la nostra libertà di ‘rifiutare l’accoglienza?’”⁸⁷⁸(p.156)

T: Se Dio “non per scherzo ci ha amati” (Angela da Foligno), questa libertà significa la possibilità del divino dolore. Un Dio che ama, come il Dio rivelato da Gesù, è un Dio che soffre: certo, nulla c’è di necessitato in questa sofferenza. Come per amore ci ha creati, così per amore, e ciò in assoluta libertà, Dio accetta di correre il rischio della nostra libertà. Il Dio della logica necessitante della verità come *adaequatio* non può soffrire. Il Dio della passione è il Dio che prende sul serio in tutte le sue conseguenze la possibilità del nostro rifiuto. Perciò non possiamo presupporre che *tutti* siano eletti: una simile supposizione, che è l’altro nome dell’apocatastasi, è la scorciatoia del pensiero della logica necessitante, che salta sul mistero della sofferenza in Dio. Il Dio di Hegel è il Dio che non può soffrire: in Lui la sofferenza è solo un momento del processo, che sfocerà infallibilmente nel grandioso inno di gioia dell’universo riconciliato.⁸⁷⁹ (p. 157)

F: “Se Inizio viene predicato come uguale a decisione creatrice e tale decisione esprime la fedele volontà di amore del *Deus-Esse*, allora la creazione a incarnazione a compimento escatologico non può che dipanarsi, ‘vittoriosamente’, il nesso dialettico. È la grande forma della ‘*complexio catholica*’, che nella Tua opera sembra affrontare e superare tutte le dissonanze. È straordinaria la forza armonizzante (secondo l’etimo dell’espressione) che questa forma se ancora esprimere...”⁸⁸⁰(p. 158)

T: L’amico Filosofo insiste in una conclusione coerente con le sue premesse, ma del tutto infedele al mio pensiero, e – mi sembra – all’obbedienza della fede rivelata. Che il cristianesimo si sia potuto presentare come ideologia della riconciliazione totale è infedeltà allo scandalo originario della Croce e della rivelazione in essa della Trinità.⁸⁸¹ (p.158)

[...] Insomma, solo dove l’Altro non è ridotto al medesimo, ma è riconosciuto come *Dei loquentis persona*, ed anzi più radicalmente ancora come *personae in Deo*, i Tre nel Dio della Parola e del Silenzio, solo lì il dialogo salvifico è reale ed esposto a tutti i prezzi dell’amore stesso: la *salus colloquii*, la possibilità di un autentico scambio, si ha solo dove gli interlocutori non sono catturati nelle maglie dell’unico orizzonte mondano. Il *colloquium salutis* allora, e solo allora, è aperta tragedia e non destinata commedia, avventura di libertà reali, nell’asimmetria del rapporto indeducibile della libertà della creatura e della sempre più grande libertà divina. Dove si riconosce che Dio è Dio e l’uomo non è Dio, lì lo spazio dell’alterità è custodito, lì la possibilità della rivelazione come reale fonte di conoscenza è affermata, lì la salvezza è resa possibile non evacuando il dramma, ma assumendolo in tutta la serietà – sempre tragica, perché sempre rischiosa – dell’amore vissuto fino alla morte per l’altro. La silenziosa eloquenza del martire è la più alta riprova di quanto l’obbedienza della fede possa essere tragica, e perciò aperta all’indeducibile e al nuovo dell’amore che viene la morte.⁸⁸² (p. 158)

CACCIARI, Massimo. La paradoja del extranjerio. Archipiélago – cuadernos de crítica de la cultura, n.26-27, invierno de 1996, p.16-20.⁸⁸³

⁸⁷⁶ Conceitos-chave: teologia, intelecto, fê.

⁸⁷⁷ Conceitos-chave: eleição, liberdade.

⁸⁷⁸ Conceitos-chave: eleição, liberdade.

⁸⁷⁹ Autores e conceitos-chave: eleição, liberdade, sofrimento, Deus, Hegel, Foligno.

⁸⁸⁰ Conceitos-chave: fê, dialética.

⁸⁸¹ Conceitos-chave: trindade, cristianismo, filosofia da reconciliação.

⁸⁸² Conceitos-chave: Deus, Palavra, Silêncio, trindade, liberdade, revelação, salvação.

⁸⁸³ A discussão de Massimo Cacciari sobre o paradoxo do estrangeiro, como também a de Giorgio Agamben sobre a política do exílio, faz parte das intervenções ocorridas no Congresso Internacional *Formas do Exílio*, organizado pelo Departamento de Iberística da Universidade Ca’ Foscari de Veneza, no final de abril de 1995, e publicadas pela revista espanhola Archipiélago no ano seguinte, 1996.

(...) la historia de este siglo, marcada, en cierto sentido, ideológicamente, por esta política iluminista-romántica, es la historia del fin progresivo de todo espacio de cohabitación. Uno por uno los espacios de convivencia entre etnias, lenguas y religiones han sido destruidos, primero, a lo largo del siglo XIX, bajo el impacto del sustrato ideológico del nacionalismo, y, con posterioridad, a partir precisamente de aquel foco balcánico al que ahora volvemos (tal vez en esto haya algo de predestinación), porque a lo largo de este siglo se ha ido afirmando cada vez más violencia la pretensión de la coincidencia entre confines nacionales y determinaciones de carácter étnico, religioso, cultural. Luego, el trauma de las dos guerras ha acelerado aún más este proceso. Han desaparecido los espacios de convivencia, han desaparecido las grandes ciudades cosmopolitas mediterráneas (...) ⁸⁸⁴ (p. 17)

La primera reflexión que cabe realizar es que existe una escisión cada vez más marcada entre la figura del exiliado y el lenguaje de la acogida y la hospitalidad. *Hospes* es quien recibe al extranjero, al peregrino, y *hostis* en su primeira acepción no tiene en absoluto el sentido de *inimicus perduellis*, es decir, de alguien con quien mantengo una relación de enemistad, por más absoluta o relativa que sea, sino que el término latino *hostis* y el griego *xénos* cubren, más bien, un área semántica muy próxima a la de los términos que indican amistad. (...) Es precisamente tan sólo con el desarrollo de individualidades no totales cuando en griego el término *xénos* se aproxima cada vez más al de *ekhthros*, que indica una relación de enemistad, y en latín el término *hostis* al de *inimicus o perduellis*. (...) El derecho internacional trata afanosamente de recuperar estos términos (justo enemigo, justa guerra), pero en realidad lo que hace es crear formidables e insuperables embrollos teóricos, justamente porque nuestra lengua ya no es capaz de captar el significado original que tenían antes estas palabras, es decir, ese indicar una relación esencial en virtud de la cual *hostis* era un término que se encontraba en el ámbito semántico de la hospitalidad y la acogida. También puede decirse, como afirmaba Benveniste, que *hostis* siempre tiene un valor recíproco y que esta reciprocidad hoy se da solamente en el ámbito de la enemistad y no en el de la hospitalidad y acogida. Entonces, en qué deberíamos? Qué deberíamos debatir? Qué han conservado del término *hospes* nuestra cultura y nuestros lenguajes? Todavía podemos tener experiencia del lenguaje de la hospitalidad y del huésped? Para que haya un *hospes* es preciso poder estar juntos, el *hospes* nunca es el único, sólo está con otro que, a su vez, es doble en sí mismo. Es decir: la hospitalidad no se puede representar simplemente a través de una relación entre dos; tanto el *hospes* como su *hostis* son dobles en sí mismos, porque el *hospes* es precisamente quien en cada momento se reconoce en parte extranjero, a saber, *hostis*. ⁸⁸⁵ (p. 18)

Podemos ahora recordar esa otra figura tan estrechamente relacionada con el tema del exiliado y del exilio, a saber, la del peregrino, una figura muy ligada a un tema que sin duda volverá a aparecer en el Congreso, el del éxodo: qué tierra dejamos a nuestra espaldas y hacia vamos y a qué voz – si no tenemos ninguna tierra –, a qué voz respondemos, a qué voz obedecemos? Porque, para tener experiencia del éxodo, la experiencia del peregrino, no basta con abandonar o simplemente empezar a andar; hace tener una tierra de la que partir, una voz que llama, una promesa a la que obedecer y escuchar. De otro modo, los términos “peregrino” y “éxodo” se convierten en vagos anhelos, en meros “sentimientos”. La experiencia del exilio no es ciertamente la de un simple desarraigo, porque el que sufre o padece el exilio o está en el exilio no deja de tener una tierra, un suelo (sea verdadera o falsa la etimología que al respecto ciertos gramáticos volvíen a proponer) y siempre experimenta alguna forma de dolor, o por volver, o por haberse ido sin posibilidad de volver, o por alguna que otra esperanza, o desesperanza, de volver. Creo que precisamente éstos (los lenguajes del huésped, del éxodo, del exilio) serán los términos que, en sus conflictos y entrelazamientos, deberán analizarse en este Congreso, es decir, las relaciones entre exiliado y peregrino, *hospes* y *hostis*, enemistad y *filia*. ⁸⁸⁶ (p. 19)

Un extranjero en el mundo a la vez que ofrece hospitalidad: he aquí la paradoja sobre la que me interrogo especialmente. Lo que tenemos es la figura de un Dios extranjero, que no es hospedado y que no pide que se le hospede, sino que es, en cuanto extranjero, el que da hospitalidad, el extranjero que hospeda. En cierto modo, *hospes* y *hostis* se convierten en una figura, expresan en esencia, por decirlo de algún modo, su significado simbólico. Para que este extranjero sea enteramente hospedador, tiene que ser enteramente extranjero en el mundo; es sumamente hospedador quien se vacía de toda posesión mundana, quien se entrega completamente, en el exilio, enteramente extranjero en el mundo,

Conforme apresentação da revista (p.12) o texto de Massimo Cacciari assume o papel de introdução, a qual “ parte de la constatación del fracaso de algunas ilusiones políticas, como la que identificaba a los productores de conflicto y exilio solo com las grandes estructuras opresivas, para afrontar la historia de nuestro siglo como la historia de la progressiva reducción de los espacios de convivencia y pasar, a continuación, a plantear las distintas paradojas de las figuras del huésped, el enemigo y el extranjero.”

⁸⁸⁴ Conceitos-chave: espaço de coabitação, espaço de convivência, confim nacional.

⁸⁸⁵ Autores e conceitos-chave: *hospes*, *hostis*, hospitalidade, hostilidade, estrangeiro, Benveniste.

⁸⁸⁶ Autores e conceitos-chave: exilado, exílio, peregrino, éxodo.

enteramente en el exilio y enteramente hospedador, completamente capaz de entregarse en su ser en el exilio.⁸⁸⁷ (p.19-20)

CACCIARI, Massimo. *Ethos e techne*. Prometheus: rivista internazionale di politica della scienza, Milano: Franco Angeli, n.25, 1997, p.31-33.⁸⁸⁸

Ethos è un termine fatale, nasce da una radice che è comune a tutta la “famiglia” delle lingue indoeuropee e che indica l'appartenenza a sé (*autòs*), l'esser radicati in se stessi, l'appartenere ad un *genos*, ad una stirpe, l'aver dimora, sede (probabilmente, sede in latino ha la stessa radice di *ethos*, da cui *sodalis*: essere in sodalizio significa appunto avere una sede comune e quindi formare una comunità).

Ethos non ha in origine alcun significato moralistico, è un concetto ontologico: appartenere ad un essere comune. La stessa traduzione latina di *ethos*, cioè *mos*: costume, conserva ancora questo significato, anche se indebolito. *Ethos* non è dunque tanto l'effetto di una scelta, ma una appartenenza: non si decide o meno il proprio essere etico, non si sceglie, lo si è, si appartiene ad un *ethos*.⁸⁸⁹ (p. 31)

Techne, invece, nasce allorché la nostra civiltà comincia a riflettere sui diversi modi in cui si dice il “fare”. Immediatamente, il greco (vale a dire le origini della nostra cultura, del pensiero europeo, di quel linguaggio da cui tutti “siamo parlati”- consapevoli o meno) pone *techne* in contrapposizione a *ethos*. *Techne* è infatti quella forma del fare che radica, che trasforma, che innova. Si pensi al secondo Stasimo dell'Antigone, uno dei testi decisivi della nostra cultura, in cui appare l'uomo definito essere *deinòs*, “meraviglioso e tremendo”.⁸⁹⁰ (p. 31)

(...) cosa vuole lo scienziato oggi? Non semplicemente manipolare l'esistente per fargli assumere una forma diversa, ma creare, produrre dal nulla. I grandi scienziati sono dominati da questo anelito. Ecco allora il dramma: *techne* e *ethos* non stanno affatto in armonia, ma sono fin dalle origini in contrapposizioni. La tecnica agisce in quanto sradicamento dell'*ethos*.⁸⁹¹ (p. 32)

Ma ad un certo punto nell'Europa (o nella cristianità) avviene qualcosa di assolutamente inedito: l'*ethos* comincia ad essere declinato in una forma che può benissimo accompagnarsi alla forza sradicante della tecnica. Finita la transizione dal modo classico al mondo europeo o cristiano, lo sviluppo delle tecniche assume un ritmo impensabile per la grecità. L'*ethos* dell'Europa può in qualche modo accompagnarsi alla liberazione dell'impeto tecnico, perché non è più riferito alla sede o alla radice terranea, ma è ormai l'*ethos* di una *peregrina societas* e di una società che va in un senso completamente diverso da come procedeva la società greca.⁸⁹² (p. 32)

Come è possibile, in questo contesto, salvare la distinzione – sostanzialmente agostiniana – tra il *frui* e l'*uti*? Il binomio verità-utilità è tutto nella dimensione dell'*uti*, dell'uso, del possesso, fino alle estreme conseguenze. Bacone afferma appunto che ciò che la scienza potrà fare deriva dal presupposto “utilità-verità”. All'*uti* si contrappone il *frui*: vedere la cosa come avente in sé una verità che non appartiene a noi, come una singolarità che, in quanto perfetta singolarità, non potrà mai essere nostra, diventare “uno-con-noi”, con il nostro interesse.⁸⁹³ (p. 33)

Questa è l'aporia, la strada che ci manca ora. Ma è pur sempre importante giungere a porre l'aporia. Aporia è dove la strada viene meno, quindi bisogna arrivare dove la strada viene meno per capire se abbiamo la forza di tornare indietro oppure se possiamo fare un salto. Quello che è sbagliato, e moralmente detestabile, è edulcorare l'aporia, correre dietro a facili conciliazioni, fare retorica su queste cose. Scienziati, teologi, filosofi devono giungere all'aporia, porla con chiarezza, e poi si vedrà se possiamo “saltare dall'altra parte” o tornare indietro oppure se – come di fatto stiamo facendo da tre, quattro secoli – non abbiamo altro destino che di continuare a svolgere questa aporia.⁸⁹⁴ (p. 33)

CACCIARI, Massimo. In: ORIO, Roberta. *Un luogo*. Venezia: Comune di Venezia, 1997, p.s/p.⁸⁹⁵

⁸⁸⁷ Conceitos-chave: paradoxo do estrangeiro, *hospes*, *hostis*, hospitalidade, exílio.

⁸⁸⁸ A revista *Prometheus* é dirigida por Paolo Bisogno, da Universidade de Roma – “La sapienza”. O número 25 tem como tema: Os jovens na sociedade que muda – papel da ciência na formação e no trabalho. O texto de Massimo Cacciari (*Ethos e techne*), juntamente com os de Achille Silvestrini (*Ethos e desenvolvimento*), Bruno Forte (*Ethos, técnica e política*) e Paolo Bisogno (*Ethos e ciência*), compõem a primeira parte “Ética e sviluppo”.

⁸⁸⁹ Conceitos-chave: *ethos*, comunidade, ser comum, ser ético.

⁸⁹⁰ Conceitos-chave: *techne*, *ethos*, fazer.

⁸⁹¹ Conceitos-chave: *techne*, *ethos*, técnica, cientista (scienziato).

⁸⁹² Conceitos-chave: *ethos*, técnica, sociedade grega.

⁸⁹³ Autores e conceitos-chave: *ethos*, utilidade-verdade, singularidade, um-com-nós (uno-con-noi), Santo Agostinho, Bacon.

⁸⁹⁴ Conceitos-chave: aporia.

⁸⁹⁵ Pequeno texto sem título, colocado no início do livro de fotografias, de Roberta Orio. Considerada um dos jovens talentos da fotografia, Roberta Orio, que nasceu em 1966, já participou das mostras coletivas: *Follettiva* Centro

L'artista figurativo "coglie l'essenza visiva della realtà", diceva Roberto Longhi. Il fotografo, che ha a disposizione il tempo di un clic, fissa della realtà che cade sotto i suoi occhi momenti estremamente brevi, in rapidissima evoluzione. Ma non per questo meno penetranti, meno significativi.

La sua abilità, anzi, consiste proprio in questo: nell'afferrare l'attimo di vita che passa imprigionandone per sempre l'immagine e rivelandocene – attraverso l'approccio estetico – la dimensione etica. Egli offre pertanto a sguardi solitamente più disattenti o abituati a percorrere altre strade una chiave di lettura originali, una proposta di ulteriore riflessione, una ipotesi di verità.

Un grande poeta americano, Wallace Stevens, scrisse che: "conoscere un luogo è essere quel luogo". E "Un luogo" è per l'appunto intitolato questo libro fotografico di Roberta Orio, il cui abietto ha sapientemente ripreso persone, cose, posti, situazioni, gesti, il quotidiano che si perpetua e l'effimero che dura "l'espace d'un matin", insomma la vita multiforme e transeunte. Eppure, per quanto fugga "inreparabile tempus" le tracce dell'uomo restano e sono testimonianza, memoria, monito, segno di un passaggio, di un'attività, di una civiltà. Queste tracce ha scovato e indagato Roberta Orio: grazie a questo libro ora la sua interrogazione diventa la nostra, così come le sue scoperte le facciamo anche noi. La "meraviglia" che l'ha guidata adesso conduce noi ad apprezzare meglio il Cavallino, la sua gente, i suoi ospiti, la sua natura, le sue manifestazioni.⁸⁹⁶ (s/p)

CACCIARI, Massimo. Posfazione 1995 e Nota all'edizione de 1998. In: BEVILACQUA, Piero.⁸⁹⁷ Venezia e le acque: una metafora planetaria. 2ª ed. Roma: Donzelli, 1998, p. 173-176.⁸⁹⁸

Affrontando i problemi di Venezia accade, sorvente, che il discorso scivoli sull'opera e sugli interventi della Serenissima nel corso dei secoli. Altrettanto spesso vien fatto di constatare che di tale opera, di quegli interventi poco si conosce e il richiamo storico diviene banale sottolineatura del perdurare di talune problematiche, e non l'esatta comprensione del modo, innovativo e di grande qualità, con cui la Repubblica di Venezia seppe affrontare la questione della salvaguardia della città e della sua laguna.

Torna utilissimo, pertanto, il presente lavoro nel quale con grande precisione e puntualità, non disgiunte da un accurato utilizzo di citazioni dalle fonti documentali, vengono riassunte le questioni di fondo, le diverse opzioni a confronto, i motivi delle scelte, le caratteristiche degli interventi che hanno connotato l'azione della Repubblica Serenissima.⁸⁹⁹ (p. 173)

Una "speciale attitudine economica", quella dei veneziani, risultato di una precisa e corretta interpretazione del significato della parola economia. Non altrimenti, infatti, si spiega l'insieme delle leggi, di cui giustamente viene sottolineata "la costanza e la valenza", che in modo unitario seppero disciplinare il prelievo delle risorse in funzione non soltanto del loro necessario rinnovarsi, ma anche di un loro corretto utilizzo per lo sviluppo delle attività produttive. Se a questo aggiungiamo che le

Domus, Milano 1992; *Galleria Agorà*, Torino; *Percorsi Lombardi* Palazzo Bagatti Valsecchi, Milano 1993; *Padiglione Venezia – Biennale*; *Istituto Italiano di Cultura* Bangkok e Singapore 1994; *Dixie. Dieci autori per Milano* Arengario, Milano 1995; *I luoghi della vita* Museo Pecci, Prato 1995; *Campo Aperto* Facoltà di Architettura, Torino 1995; *Diari* Studio Marangoni, Firenze 1995; *Quotidiana – Galleria Civica – Un Movimento in Movimento* Teatro delle Fondamenta Nuove, Venezia 1996; *Humana* Libreria di Brera e Arengario, Milano 1996; *Spazi Miei*, Bevilacqua la Masa, Venezia 1997. Páginas de fotografia: 1900 – 1998 *Galleria Gottardo*, Lugano 1998; *Philip Morris Gallery*, galleria Giò Marconi, Milano 1999; *Chimica Aperta*, Museo della Scienza e della Tecnica, Milano 1999. Mostre individuais: *Torino Fotografia*, Torino, 1989; *Volti e Luoghi della Quinta Mostra Internazionale di Architettura di Venezia* Facoltà di Architettura, Milano 1992; *Altrove* Galleria Agorà, Torino 1993; *Kultford Boario*, Modena 1994; *Kult Codice Umano* Galleira Fabbrica EOS, Milano poi Arena della Vittoria, Bari 1997; *Un luogo* Fondazione Querchini Stampalia, Venezia 1998.

⁸⁹⁶ Autores e conceitos-chave: lugar, cotidiano pépetuo, efêmero durável, Stevens, Orio.

⁸⁹⁷ "Piero Bevilacqua è professore ordinario di Storia contemporanea presso l'Università di Roma (La Sapienza). Nel 1986 ha fondato con altri studiosi L'Istituto Meridionale di Storia e Scienze Sociali (Imes), di cui è attualmente presidente. Dal 1987 dirige << Meridiana >>. Rivista di storia e scienze sociali. Collabora a riviste italiane e straniere. Ha partecipato a seminari di studio internazionali in Europa e negli USA. In passato si è occupato prevalentemente di storia dell'Italia meridionale (Le campagne del Mezzogiorno tra fascismo e dopoguerra Einaudi 1980; cura del volume, insieme ad A. Placanica dedicato alla Calabria per la storia delle regioni Einaudi, 1985; Breve storia dell'Italia meridionale, Donzelli 1993). Si è poi interessato alla storia del territorio e dell'agricoltura italiana. Si ricorda di questa fase il volume, scritto insieme a Manlio Rossi-Doria, Le bonifiche in Italia dal Settecento a oggi, Laterza, Roma-Bari, 1984; la cura della Storia dell'agricoltura italiana in età contemporanea, Marsilio, Venezia, 3 voll. 1989-1991) Più di recente ha indirizzato le sue ricerche alla storia delle risorse e dell'ambiente: Tra natura e storia. Ambiente, economie, risorse in Italia, Donzelli, 1996; Venezia e le acque. Una metafora planetaria, Donzelli 2000 (opera tradotta anche in Francia e in Germania); Demetra e Clio. Uomini e ambiente nella storia, Donzelli Roma, 2001; La mucca è savia. Ragioni storiche della crisi alimentare europea, Donzelli 2002).

E' autore anche di un saggio teorico-metodologico dal titolo: Sull'utilità della storia, Donzelli Roma, 1997." (<http://www.eroemaicantato.org/page.php?id=32>)

⁸⁹⁸ A primeira edição de *Venezia e le acque* – uma metafora planetaria, de Piero Bevilacqua, é de 1995, a qual foi revista e acrescida para a edição de 1998. Tanto no pós-fácio quanto nas notas Massimo Cacciari assume um tom diferente em seu texto: desaparece o filósofo e entra o político administrador de Veneza.

⁸⁹⁹ Cidades e conceitos-chave: Veneza.

stesse leggi e le Magistrature difendevano con “energia e severità” la laguna da chi intendesse sfruttarla senza riguardo alla conservazione degli equilibri idraulici e ambientali, otteniamo una parte considerevole delle ragioni che hanno consentito alla Repubblica Serenissima di affrontare con successo la questione della sopravvivenza della città.⁹⁰⁰ (p. 174)

Venezia è ancora città di traffici, e sempre più lo diventerà in proiezione europea e in particolare rispetto all'Oriente del nostro continente e al suo inevitabile sviluppo, dopo la drammatica fase delle guerre. Porto e Aeroporto diventano quindi i vettori principali del rilancio economico dell'area lagunare. La città storica, nel momento del trionfo dell'immateriale, delle reti telematiche a scala globale, ritorna ad essere la sede ideale per le attività basate sulla ricerca scientifica e sito ideale per la ricerca tecnologica, in degna e coerente continuazione, in chiave moderna, dell'attività dell'Arsenale ai tempi della Serenissima.⁹⁰¹ (p.175)

Non vi è, poi, contraddizione alcuna tra grandi disegni strategici e conservazione e manutenzioni quotidiane, sia della città che della laguna, opere entrambe assolutamente urgenti (basti pensare alla situazione dei rii cittadini o della sconquassata morfologia lagunare) e straordinaria occasione di sviluppo di tecniche modernissime rivolte al restauro edilizio e ambientale, in linea con la grande tradizione della Venezia dei secoli d'oro.

Si tratta di grandi occasioni da saper, da dover assolutamente cogliere, che testimoniano di un'unica, grande possibilità: Venezia può diventare luogo in cui investire cospicue risorse umane ed economiche, luogo in cui con fiducia si può tornare a “lavorare”. Per “riprendere in mano il suo destino” la città lagunare abbisogna, infine, di una classe dirigente all'altezza del compito. “Classe dirigente” da non confondere e ridurre semplicemente a “classe politica” poiché a Venezia servono prima di tutto grandi imprenditori, grandi dirigenti che sappiano cogliere e far fruttare le occasioni, che sappiano fare, e fare bene, concretamente, secondo progetti realistici finanziariamente calibrati e del tutto rispettosi del delicato tessuto della città.⁹⁰² (p. 175)

Nota all'edizione del 1998

Questa nuova edizione del libro di Piero Bevilacqua cade in un momento quanto mai opportuno. Nell'immediato futuro si dovranno infatti decidere questioni del massimo rilievo per la salvaguardia di Venezia; in particolare si apre la discussione definitiva sul progetto di righe mobili alle bocche di porto, sulla cui importanza insiste Bevilacqua. I nuovi capitoli del libro illustrano sinteticamente, ma con grande chiarezza, tutti problemi sul tappeto. È particolarmente apprezzabile che non si indulga né ai paignistei di maniera, sul non-fatto, sui ritardi, sulle sciagure imminenti, né alle apologie, altrettanto usuali, sulla bontà e risolutività dei progetti presentati. Il merito del libro di Bevilacqua è stato e rimane quello di far comprendere la straordinaria complessità del problema Venezia.⁹⁰³ (p. 176)

Naturalmente una tale mole di interventi non sarà possibile senza l'aiuto della comunità nazionale e internazionale. Mi auguro che il libro di Piero Bevilacqua, in questa nuova versione, ci aiuti in questo senso, facendo conoscere la realtà della Venezia attuale per quello che è, ombre e luci.⁹⁰⁴ (p.176)

CACCIARI, Massimo. Un dramma complesso e cruciale. In: BETTIN, Gianfranco⁹⁰⁵ (org.). *Petrolkimiko: le voci e le storie di un crimine di pace*. Milano: Baldini & Castoldi, 1998, p.191-192.⁹⁰⁶

⁹⁰⁰ Conceitos-chave: economia, sobrevivência.

⁹⁰¹ Conceitos-chave: economia, cidade histórica.

⁹⁰² Conceitos-chave: século de ouro, cidade, lugar, trabalho, investimento econômico.

⁹⁰³ Autores, cidades e conceitos-chave: proteção, problema, Veneza, Bevilacqua.

⁹⁰⁴ Antes de chegar a esta conclusão, Cacciari sugere uma intervenção para “proteger” Veneza, para isso aponta seis itens a serem considerados.

Autores e conceitos-chave: intervenção, sombra, luz.

⁹⁰⁵ “Gianfranco Bettin è professore ordinario, insegna *Sistemi sociali comparati* ed, inoltre, insegna *Teoria sociologica contemporanea* della Facoltà di Scienze Politiche “C. Alfieri”. Negli anni più recenti ha coltivato due aree di ricerca: lo studio delle trasformazioni della cultura politica democratica nelle nuove generazioni e la lettura sociologica dei problemi che accompagnano la formazione della società europea. Pubblicazioni principali: *I sociologi della città*, Bologna, il Mulino, 1979; (a cura di), *Mutamenti in Europa. Lezioni di sociologia*, Bologna, Monduzzi editore, 2002; “L'Europa delle masse e la Nuova Europa nell'meditazione di Ortega y Gasset”, in (a cura di S. Rogari), *Partiti e movimenti politici fra Otto e Novecento. Studi in onore di Luigi Loti*, Firenze, Centro editoriale Toscano, 2004, tomo III; “La sociologia de Europa de Ralf Dahrendorf”, in *Reflexiones Sociológicas. Libro homenaje José Castillo Castillo*, Madrid, CIS, 2004; “Nuevas Generaciones y Nuevas Identidades Políticas en Europa”, in J.F.Tezanos, *Tendencias en Identidades, Valores Y Creencias*, Madrid, Editorial Sistema, 2004; (a cura di con E. Recchi), *Comparing European Societies: Towards a Sociology of the EU*, Bologna, Monduzzi editore, 2005.” [http://www3.unifi.it/dispo/bettin_gianfranco.html]

⁹⁰⁶ Na nota que Cacciari escreve para o livro *Petrolkimiko* estão presentes preocupações com os problemas da cidade de Porto Marghera, em especial, com a relação entre indústria e meio ambiente.

La procedura avviata dal Pubblico Ministero Felice Casson, della quale si dà conto in questo libro, suscita problemi che vanno ben oltre gli aspetti propriamente giudiziari. Si tratta di ricordare e di analizzare criticamente tutta la storia di Porto Marghera, e cioè del più importante polo chimico nazionale, la storia del sindacato e della cultura sindacale tra gli anni Sessanta e Settanta, delle giovani avanguardie operaie al suo interno, degli equilibri di potere tra partiti e istituzioni intorno al colossale groviglio di interessi che la chimica italiana rappresentava, groviglio tutt'altro che sciolto dalle indagini giudiziarie che si sono susseguite da vent'anni a questa parte.

Anzitutto sarebbe bene non dimenticare che il dramma della questione ambientale e della nocività in fabbrica – dramma evocato crudamente dai dati epidemiologici e dalle “storie di vita” qui pubblicate – non è stato sollevato all'inizio né da politici né da magistrati e neppure dal sindacato nella sua veste più istituzionale, ma dai consigli di fabbrica più coraggiosi, dagli operai più combattivi insieme a medici, professionisti e universitari, che in quegli anni lavoravano, spesso del tutto gratuitamente, al loro fianco.⁹⁰⁷ (p.191)

Il dramma della questione ambientale era stato affrontato fino ad allora sostanzialmente in termini di monetizzazione. Fu solo alla fine degli anni Sessanta che questa aberrante impostazione venne rovesciata. Lo ripeto: non per iniziativa di ambientalisti fondamentalisti, ma per iniziativa di operai direttamente impegnati nel ciclo produttivo, capaci di conoscerlo, analizzarlo e anche trasformarlo, operai e tecnici che si battevano, e si batteranno anche negli anni seguenti, non per eliminare l'industria da Marghera, ma per risanarla, bonificare le aree, imporre l'adozione delle tecnologie più avanzate e sicure.

E sempre questo impegno si presentava come un impegno politico e sociale complessivo, un'iniziativa volta a rendere vivibile tutta la città, coinvolgendone tutte le organizzazioni, e non solo la fabbrica.

È un impegno pesante, difficile, quello che si sforza di combinare sviluppo e occupazione a sicurezza e pieno rispetto ambientale. Ma è questa l'unica linea che rispetti profondamente i sacrifici e le sofferenze, ma anche l'intelligenza e la volontà rinnovatrice, della classe operaia di Porto Marghera.⁹⁰⁸ (p.191-192)

CACCIARI, Massimo. Si malum est, deus est. In: TRAINA, Alfonso (org.). L'avvocato di Dio: colloquio sul De providentia di Seneca. Bologna: Pàtron, 1999, p.9-17. ⁹⁰⁹

Alfonso Traina ha precisamente indicato quelle “mancanze” che rendono difficile il *De providentia* un dialogo dedicato al problema della teodicea. Non è possibile, infatti, sostenere efficacemente “*causam deorum*” senza neppure affrontare le questioni del libero arbitrio e dell'origine del male. Con tutta evidenza, Seneca si cura assai poco degli dei che hanno apparecchiato questa scena del mondo, quanto piuttosto intende esaltare l'attore protagonista: il sapiente, *vir bonus*, altro genere rispetto al male, e perciò mai con esso mescolabile (“*non miscentur contraria*”). A questo punto, gli dei non diventano che spettatori della gara che il sapiente intraprende per liberare se stesso (“*acerrimus sui vindex*”), avido di pericolo, desideroso notte e giorno di provare “a ferro e a fuoco” la propria virtù per non farla marcire. Il male è l'avversario necessario per la “militanza” del sapiente, affinché egli possa esprimere pienamente la propria sovrumana capacità di seguire la fortuna, anzi: di offrirsi ad essa, anzi: di precederne i colpi, se si potesse. Non gli dei vanno difesi, ma la divinità del sapiente va compresa e esaltata.⁹¹⁰ (p.9)

Tuttavia, anche il dialogo di Seneca si colloca nel “grande dibattito” che, a partire dalla teo-logia platonica, domina il pensiero dell'Occidente. Se, come afferma Platone rispondendo alla domanda, ai dubbi, alle angosce dell'“epoca tragica”, il Dio è buono, causa dei beni soltanto, immutabile e veritiero – *unde malum*? Scagionare il Dio dall'esser causa del male esprime il senso stesso, più originario dell'impresa teo-logica. Ma come condurla? In ogni direzione si proceda, sembra mancare la strada, e il problema risolversi in una grande *aporia*. È pura mancanza il male, pura *stéresis*? Ma le sofferenze dell'anima, allora, le sue passioni? E il male inteso come ciò che distrugge, la forza che disfa l'esistente, il principio del dissolversi di tutto quanto è, come può essere niente? A Plotino non sembra formulabile altra risposta, o presupponiamo un'altra Causa accanto a Dio (un *pléroma kakías*), precipitando nella selva delle mito-logie gnostiche, che sono l'opposto di ogni pura teo-logia, oppure dobbiamo dire che il male non è in tutto per tutto (*pantelós*) niente, ma l'essere-altro da ciò che veramente è. Il male avrebbe perchiò una *ousía* (e sarebbe, perciò, in qualche modo), ma la sua *ousía* consisterebbe nell'esser-altro dall'*ousía* degli enti che propriamente, pienamente, veramente sono. Ciò

⁹⁰⁷ Conceitos-chave: sindicalismo, ambientalismo.

⁹⁰⁸ Conceitos-chave: ambientalismo, operariado, cidade.

⁹⁰⁹ L'avvocato di Dio è resultado do colóquio sobre *De providentia*, de Sêneca por ocasião da apresentação da edição organizada e traduzida por Alfonso Traina. O evento ocorreu no Archiginnasio de Bologna, em 24 de janeiro de 1998. Cacciari analisa o mal em Sêneca.

⁹¹⁰ Autores e conceitos-chave: mal. Sêneca, Traina.

che non è vero, ciò che è senza partecipare al Bene, ciò che è senza “metro”, senza “forma”, senza “stabilità” (i caratteri che già Aristotele riteneva propri del *kakón*), è male.⁹¹¹ (p. 10)

È proprio in Seneca, piuttosto, che il contrasto si configura con la massima radicalità. Non solo qui si ripresentano (nella forma aforistico-saggistica che è caratteristica, e a mio avviso, anche forza del pensiero senecano) i grandi temi del male come quasi-esistenza, del male “in funzione” del Bene, del male come semplice mezzo per mettere alla prova la ferrea volontà del sapiente, ma del male in generale, a guardar bene, qui neppure si fa discorso. Il male semplicemnte non è, o è come non fosse, ma “per il saggio soltanto”. Che cosa sia il male per chi non è nella condizione del saggio non costituisce alcun problema. In altri termini, il saggio soltanto è “salvo” dal male. Non solo non vi è traccia (e non potrebbe esservi) dell’idea di universale redenzione dal male operata attraverso la fede in un personale salvatore, ma neppure è concepita la reale possibilità di una qualche forma di “salvezza” da passioni e sofferenze per chi non sappia concorrere al *certamen* del saggio. Per la stessa ragione per cui l’universo nella bontà del suo ordine è anche difetto, “delitto”, peccato, esso è destinato a restare anche sofferenza e dolore per l’*indoctus*. Nessuna “universale” liberazione dal male (*libera nos a malo* ...) è compatibile con le teodicee classiche – ma neppure, aggiungeremo, con quelle forme della tradizione teologica cristiana che rimangono sul loro terreno. Piuttosto, è il pensiero più radicalmente contrario ad ogni teodicea che l’Antichità abbia prodotto, quello epicureo, a manifestare un’analogia tanto profonda, quanto nascosta, *discordissima concordia*, con una teologia cristiana esclusivamente “appesa” alla croce del Cristo.⁹¹² (p. 13)

La peste d’Atene in Lucrezio – lo strazio e le lacrime degli innocenti in Dostoevskij: quali eroici sforzi, quali logomachie per “comprenderne” la dura apparenza! Non sempre la voce degli “avvocati” ha il suono fastidioso, l’ipocrita negligenza di quella degli “amici” di Giobbe; spesso, invece, è la sfida, la gara, la prova ciò che seduce”: penetrare l’impenetrabile, disvelare il nascosto, nulla lasciare che la nostra intelligenza non analizzi e non medi. Le grandi teodicee non somigliano affatto a passive accettazioni del dogma, quanto a “diaboliche” razionalizzazioni del *traditum*, del *revelatum*...⁹¹³ (p. 14)

Male è questa mancanza di forma, questa determinata assenza di misura; male è “ciò” che non è ente in verità, “ciò” che non appare visibile con chiarezza (*saphês-sophós*) e che perciò non-è comprendibile-afferrabile. Male è l’illimitato – ma “che cos’è” illimitato? “Ni-ente” in verità. Ma ni-ente è anche il bene. Se il Bene è *epêheina tes ousías*, il suo *ordo* non può comprendere in sé il Male, poiché il Male non può esser ridotto ai *defectus* determinati degli enti, alle miserie del mondo sib-lunare. Il Male è “ciò” che nell’apparire dell’ordine cosmico “n o n – è” metro, “n o n – è” determinazione-negazione. E dunque altrettanto imprevedibile del Bene. se nascosto è Dio proprio nel suo ri-velarsi, altrettanto il Male. L’armonia nascosta, tanto più forte della manifesta, comporta l’idea dell’illimitato, tanto più potente di ogni individuo “peccato” dell’ente.⁹¹⁴ (p. 15)

CACCIARI, Massimo. Insostenibile incarnazione. Nuova corrente,⁹¹⁵ Genova: Tilgher-Genova, ano XLVI, n.124, julho/dezembro 1999, p.273-278.⁹¹⁶

Vi è poesia che vuole “ricordare” il germinante possibile del linguaggio, che ne raccoglie le tracce d’infanzia, che ne decompone le pretese sintattiche. E vi è poesia che dall’indecifrabile magma dell’origine, a-umano, quasi, o preumano, dall’ingens sylvia, dalla *hyle*, che ne è abissale fondamento, intende sempre far risorgere il linguaggio nel suo incoercibile anelito immaginativo, ideativo, figurativo, simbolico.⁹¹⁷ (p. 273)

Se la parola dell’opera non volerà alta, ricadrà su se stessa, si farà vaniloquio e colpa. Ma se il suo volo disabiterà nuvole e pietre, alberi e animali, sublimandosi in trasparenza senza immagini, la nostra sofferenza è destinata al silenzio, deserto sterile di primizie. Solo la parola del poeta in quanto puro *ad-verbun* può custodire il paradosso. Essa ci “salva” solo in quanto lo serba in sé. Parola concretissima,

⁹¹¹ Autores e conceitos-chave: mal, Platão, Sêneca, Plotino.

⁹¹² Autores e conceitos-chave: mal, ensaio, teologia, Sêneca.

⁹¹³ Autores e conceitos-chave: voz do advogado, Lucrécio, Dostoevski.

⁹¹⁴ Autores e conceitos-chave: mal, *illimite* (ilimitado, ilimitado), *Ni-ente*, bem.

⁹¹⁵ A revista *Nova corrente* é dirigida por Renato Venturelli. É uma revista de estudos especializados, nos quais prevalece o caráter literário-filosófico, foi fundada em Genova em 1954 por Mario Boselli e Giovanni Sechi. Inicialmente dedicada ao debate sobre o realismo e a experimentação, a revista se abriu, na década de 70 a um largo campo disciplinar, da lingüística a psicanálise, da teoria da literatura a epistemologia, valendo-se de colaboradores nacionais (italianos) e internacionais. Cacciari colaborou em vários números: 67, 1975; 68-69, 1975/76; 72-73, 1977; 76-77, 1978; 79-80, 1979; 81, 1980; 124, 1999. Além dele Franco Rella também colaborou em: 52, 1970; 54, 55, 1971; 57-58, 1972; 61-62, 1973; 63, 64, 65, 1974; 67, 1975; 68-69, 1975/76; 72-73, 1977; 79-80, 1979; 81, 1980.

⁹¹⁶ Massimo Cacciari parece se aproximar neste texto das preocupações de Franco Rella a partir do momento em que opta por trabalhar com os temas voltados à linguagem: luz, sombra, silêncio, palavra.

⁹¹⁷ Conceitos-chave: lembrança, linguagem, in-fância, hyle, sylvia.

idea della cosa, della più vicina presenza, ma detta ad Altro, significata alla più lontana assenza. Questo far segno della destinazione dell'esserci all'Aperto della sua provenienza costituisce l'essenza dell'*ad-verbum*: parola destinata alla Parola, luce che si "invia" alla luce. Ma l'*ad-verbum* è veramente tale quando ri-vela questo "destino" nel volto stesso della creatura, quando ne fa segno semplicemente nominandola. E cioè quando "avviene" che esso riesca a nominare l'intatta e intangibile *singularità* della cosa. Allora l'effimero è detto all'Altro da sé e "salvato" restando se stesso; allora il suo nome si rivela *necessario*.⁹¹⁸ (p. 276)

L'ombra incarna la Luce e per questo può combattere la tenebra – non vincerla, ma *contra-dirla*. Al fuoco della controversia si genera la parola. Così la vita, che incarna l'Aperto immortale e infinito della provenienza, è destinata a morte *contra-dicendola*, muore *in-sorgendo* contro la morte – ed è perciò, insieme, *anastasis*. La poesia, quando nel suo attimo "di totale evidenza -/ entrano le cose/ nel pensiero che le pensa, entrano/ nel nome che le nomina" (*Un attimo*, in *Viaggio terrestre*, cit.), facendo segno alla perfetta singularità dell'effimero, lo immortala nella sua stessa caducità. Intera, inconsumata la singularità dell'ente; e tuttavia "come è/ diviene (...) diviene/ se stesso/ altro da sé" (*È, l'essere. È.*, in *Viaggio terrestre*, cit.). Nell'ombra dell'immagine giocano il loro dramma vivente e mortale; non trapassando l'uno nell'altro, non negandosi reciprocamente, ma raccogliendosi insieme, facendosi cioè *logos*, secondo l'*etymon* del nome. La loro contravversia, il loro *polemos* ascolta il poeta, e così come egli l'ascolta prova a significarlo attraverso l'*inopia magna* dei suoi *ad-verba*.⁹¹⁹ (p. 277)

CACCIARI, Massimo. 'Sinesterias' e fatalità.⁹²⁰ MicroMega: rivista bimestrale⁹²¹, Roma: Gruppo Editoriale L'Espresso, n.3, julho/agosto 2000, p.7-16.

Nella forma di un dialogo immaginario (ma non troppo), il confronto a sinistra tra un 'amante della civitas' e un 'figlio del destino' su globalizzazione e localismo, giustizia e libertà, riforme e sinistre, dominio della Tecnica e primato dell'individuo. (p. 7)

Filopolis: Quale caso felice, caro Tychiades, l'ha risospinta, dopo tanti anni, verso i lidi della madrepatria? Disperavo ormai di potermi ancora avvalere delle sue disperate conoscenze...

Tychiades: Tra un "altrove" e l'altro passavo di qui e non potevo certo non incontrare il mio vecchio amico Filopolis. Ci siamo lasciati mentre lei andava meditando "farmaci" straordinari per le cure dei suoi concittadini. Posso chiederle se sono stati realizzati e se hanno avuto affetto? È stato premiato il suo generoso impegno? Cieche, miopi, o lungimiranti le sue speranze di allora?

Filopolis: Impazienti, direi. Ingenuamente inconsapevoli, forse, delle difficoltà e resistenze che avrebbero incontrato. Innamorate, al solito, della presunta bontà delle idee che dovevano fondarle. Lei conosce i miei incorreggibili difetti. E comunque, amico mio, continuo ad essere d'accordo con quel tale: non c'è bisogno di sperare per intraprendere, né di riuscire per perseverare.⁹²² (p.7)

Tychiades: Nessuna critica dell'ideologia è mai stata prassi politica, mentre la politica è sempre stata anche ideologia.

Filopolis: Ma la critica tende appunto a "scoprire" quelle contraddizioni che il "pensiero unico" della globalizzazione maschera perché non può catturare nella sua "razionalità" – contraddizioni che sono a fondamento anche di quei movimenti che lei ha irriso perché... sconfitti.

Tychiades: ho irriso chi vorrebbe rappresentarli come "domanda politica", mentre non erano e non sono che manifestazioni dell'universale depoliticizzazione. Non sono essi, infatti, a pretendere la piena identificazione tra rappresentante e rappresentato? Quando si afferma che la forma politica deve farsi *quanto più vicina* possibile alle domande e agli interessi della "moltitudine", è la stessa idea di fine della politica che si esprime, è la stessa idea di un ordine immanente al gioco dei diversi interessi e dei contrapposti punti di vista, ordine che garantirebbe sviluppo e progresso, non appena liberato da coloro che lo "contengono" in nome di chissà quali Fini e Valori.⁹²³ (p.12-13)

⁹¹⁸ Conceitos-chave: palavra, silêncio, aberto, *ad-verbum*, singularidade, *necessário*.

⁹¹⁹ Conceitos-chave: sombra, luz, palavra.

⁹²⁰ A chamada antecipa que se trata de um texto na forma de um diálogo imaginário (mas não muito), entre um 'amante da *civitas*' e um 'filho do destino' sobre a globalização e o localismo, a justiça e a liberdade, a reforma e a esquerda, o domínio da técnica e o primado do indivíduo.

⁹²¹ Micromega é uma revista italiana de cultura, política, ciência e filosofia. Fundada em março de 1986 por Giorgio Ruffolo e Paolo Flores d'Arcais é editada pelo Gruppo Editoriale L'Espresso. Originariamente bimestral, a partir de 2006 torna-se mensal e de 20 fevereiro a 20 de abril de 2006 torna-se mensal, em coincidência com as eleições políticas de 2006, foram publicados oito números mensais sob a chamada *La primavera di MicroMega*. Inicialmente intitulada "le ragioni della sinistra", abandona o subtítulo fixo adotando um temático para cada número a fim de sublinhar o pertencimento a «una sinistra dichiaratamente eretica e radicalmente libera da appartenenze di partito» e ser um «strumento per pensare e per cambiare, contro i conformismi dominanti». Massimo Cacciari colabora em vários números, sempre colocando em discussão o tema da política, e enfatizando suas posições político partidárias.

⁹²² Conceitos-chave: diálogo, política, pátria.

⁹²³ Conceitos-chave: globalização, política.

Filopolis: (...) Mi dica: la specie ormai trionfanti, quella dell'*homo technologicus et consumans*, esprimerebbe perciò un'idea di libertà perfettamente coincidente con la più "naturale servitù" all'ordine della Tecnica? È questo che vuol dire?

Tychiades: Sì – ed è ciò che sradica da ogni tessuto socio-culturale le sue "sinistre" vecchie e nuove.

Filopolis: Ma questa nuova specie umana non subordina forse la sua "servitù" alla Tecnica (o la sua fede in essa) al perseguimento di un fine eminentemente, squisitamente politico?

Tychiades: E quale?

Filopolis: Ricordi i nostri comuni Maestri! L'"uomo nuovo" (forse il più "inquinato" dei fiumi, per parafrasare Nietzsche) pretende che libertà sia anche *uguaglianza* – fuor di metafora: stringe con la Tecnica un patto preciso: che essa sia perfettamente libera, affinché il suo sviluppo possa garantirgli perfetta uguaglianza. Che nessun individuo sia superiore a me, che a nessun altro "uguale" io sia subordinato! Che regni soltanto la vera Legge: l'ordine della Tecnica, impersonale, anonimo, deterritorializzato.⁹²⁴ (p.13-14)

Filopolis: L' "antipolitica" procede suscitando ovunque idee di "uguaglianza", unico spazio, unico tempo, unico metro di valore – e produce nuove gerarchie, nuove forme di "sovranità", libere da ogni determinatezza territoriale, nazionale, culturale, ma non per questo meno effettuali – anzi, centomila volte più potenti delle antiche. L'idea di uguaglianza che ne segna la marcia trionfale non significa che omologazione – ma, ad un tempo, essa divide, separa, produce differenze che non sono che nuove, e forse più violente delle antiche, forme di subordinazione.⁹²⁵ (p. 15)

Tychiades: Lei sogna di città scomparse, di Mediterranei sommersi. Lei ama troppo Cordova e Toledo...

Filopolis: Tutto ciò che inventiamo è ricordo. Ma io parlo, molto realisticamente, dell'altra faccia, magari ancora nascosta, delle "apocalissi" migratorie, dell'incontro-scontro tra culture, degli effetti della rivoluzione informatica. E mi sforzo di comprendere come questi processi possano non essere seguiti... in catene.

Tychiades: Si limiterà a seguirli consapevole e disincantato. E sarebbe già in successo per la sua "sinisteritas". Se essa almeno si lasciasse guidare dal fato non dilapiderebbe il tempo in rimpasti governativi, appassionate diatribe sul metodo migliore per la scelta del leader, illusioni istituzionalistiche e referendarie. Chissà come la ritroverò, caro amico, tra qualche anno! Me ne vado, comunque, con qualche curiosità.

Filopolis: Non cercherò di trattenerla più a lungo. Conosco la sua "impazienza". E dove la sta portando, ora, il suo *amor de loinh*?

Tychiades: Ma a Cordova e Toledo, naturalmente!⁹²⁶ (p. 16)

CACCIARI, Massimo. Nomi di luogo: confini. Aut aut, Milano: Graffica Sipiel, n.299-300, settembre/dicembre 2000, p.73-79.⁹²⁷

Confine può dirsi in molti modi. In generale, esso sembra indicare la "linea" lungo la quale due domini si toccano: *cum-finis*. Il confine distingue, perciò, accomunando; stabilisce una distinzione determinando una *ad-finitas*. Fissato il *finis* (e in *finis* risuona probabilmente la stessa radice di *figere*) "inesorabilmente" si determina un "contatto". Ma – prima di sviluppare questa idea essenziale, che cresce nel nostro linguaggio – intendiamo per "confine" *limen* o *limes*? Il *limen* è la soglia, che il dio Limentinus custodisce, il *passo* attraverso cui si penetra in un dominio o se ne esce. Attraverso la soglia veniamo accolti, oppure *eliminati*. Essa può rivolgersi al "centro", oppure aprire all'*il-limite*, a ciò che non ha forma o misura, "dove" fatalmente ci smarriremmo. [Nota 1: L'*il-limite*, *apeiron*, è condizione originaria dell'apparire dei luoghi. La sua idea è analoga a quella di *chora*, della "sede" di tutte le cose che hanno nascita (*Timeo* 52b). Il *Raum*, lo spazio in quanto *Freigabe von Orten*, libera donazione di luoghi, di Heidegger, lo spazio come *far-spazio* ai luoghi, ricorda, in qualche modo, tale idea. Ma nei limiti del presente scritto non si potrà affrontare il rapporto *topos-chora*, né tutti i problemi che suscita il suo ripensamento in Heidegger] *Limes* è, invece, il cammino che circonda un territorio, che ne racchiude la forma. La sua linea può essere obliqua, certo (*limus*), accidentata, ma tuttavia essa bilancia, in qualche modo, il *pericolo* rappresentato dalle soglie, dai passi, dal *limen*. Dove batte l'accento quando diciamo confine, *limite*: sul continuum del *limes*, dello spazio di confine, o sulla "porta aperta" del *limen*? E tuttavia non può esistere confine che non sia *limen* e *limes* insieme. La linea (*lyra*) che abbraccia in sé la città deve esser tanto *ben fissata*, deve rappresentare un *finis* così

⁹²⁴ Autores e conceitos-chave: técnica, fé, liberdade, Nietzsche.

⁹²⁵ Conceitos-chave: igualdade, soberania.

⁹²⁶ Conceitos-chave: lembrança, migração, *sinisterias*.

⁹²⁷ O número duplo 299-300 da revista *Aut aut* tem como temática "L'idea di Europa e le sue retoriche". Dentro deste tema, o texto de Cacciari procura desenvolver uma idéia do "lugar", e não do espaço, Europa enquanto "confim", termo que carrega em si a noção de *limen* e *limes*.

forte, da condannare colui che ne venga *e-liminato* al *de-lirio*. Delira chi non riconosce il confine o chi non può esservi accolto. Ma il confine non è mai *frontiera* rigida. Non solo perché la città deve crescere (*civitas augescens*), ma perché non esiste limite che non sia “rotto” da *limina*, e non esiste confine che non sia “contatto”, che non stabilisca anche una *ad-finitas*. Insomma, il confine sfugge a ogni tentativo di determinarlo univocamente, di “confinarlo” in un significato.⁹²⁸(p. 73)

Vi è forse una preziosa traccia nella *Fisica* di Aristotele che ci permette di svolgere la nostra aporia. L'idea di confine, infatti, rinvia, come s'è visto, a quella di luogo; il confine definisce, per quanto problematicamente, un luogo. Ma che cos'è *luogo*? Necessariamente, chi si occupa della *physis* dovrà ricercarne una nozione. “Tutti infatti ritengono che le cose che sono siano in qualche dove (*pou*)” (208a 29). Appartiene all'ente di “risiedere” in un *topos*. Ma sapere che cosa sia *topos* è questione della più grande difficoltà, è ricerca disseminata di “molte aporie” (208a 32-33). Pur sembrando avere dimensione, *topos* non è materia o corpo (209a 16-17), e neppure sarà forma (poiché è evidente che i corpi non assumano la propria forma in virtù dei luoghi dove si trovano), e neppure è principio o fine del movimento. Forse che gli enti si trovano un luogo come corpi in un vaso? Il rapporto tra enti e luogo è rappresentabile come quello tra un contenente e ciò che esso contiene? (209b 28-30). Ma i corpi non “sbattono” contro il luogo, come gli oggetti in un vaso. Contenitore e contenuto sono di natura affatto diversa, ma non appare affatto sia così per la relazione tra cosa e luogo. Né possiamo affermare che il luogo sia l'intervallo tra contenuto e contenente (un *diastema* fungente da *metaxy*, 211b 7-8), poiché questo intervallo o non esiste affatto o viene continuamente “superato” dal movimento della cosa. Non rimane, allora, che una nozione possibile di *topos*: esso è il limite (*peras*) del contenente, ma in quanto questo *tocca* immediatamente (senza *diastema-metaxy*) il contenuto (212 a 6). Il luogo, cioè, sono le estremità stesse in immediato contatto, *ta eschata* (211b 8). Ciò comporta che è impossibile definire il luogo senza riferimento al corpo; non esiste alcun *topos* “disabitato”, poiché la sua nozione implica l'*eschaton* dell'ente che vi insiste. *Topos* non potrà perciò dirsi una estensione uniforme, equivalente, vuota, non potrà mai confondersi con un'idea a priori di spazio.⁹²⁹(p. 75)

[...] Di volta in volta il luogo si definisce sul *con-fine* del contatto tra i corpi, dove ciascuno è insieme contenuto e contenente, limitante e limitato. *Topos* appare, allora, come un altro nome per dire il limite estremo dell'ente, il punto o la linea dove esso entra in relazione con l'altro da sé, dove esso “si offre” integralmente al contatto con l'altro.⁹³⁰ (p. 75)

Ma, se è così, il luogo non è altro che il confine stesso, l'*orlo* estremo dell'ente, e cioè il suo *fine comune* con l'altro da sé. Non possiamo definire il luogo se non come *eschaton* dell'ente, e cioè come suo confine. Il confine è l'essenza del luogo. Il luogo è dove la cosa fa esperienza del proprio *limes*, della linea che la contiene, ma che ad un tempo, contenendola, la pone in relazione. Il luogo è dove la cosa “diviene” contatto e relazione. Ancora una volta, il linguaggio sa “pensare” questo problema. Non diciamo *topos* il tema fondamentale di un discorso? Non diciamo *topoi* quei luoghi di una tradizione, dove essa sembra concentrare il proprio significato *ultimo*? Non è *topos* l'*eschaton* o l'*akme* di una formazione culturale? E così il termine tedesco *Ort* designava originariamente la punta, l'estremità, lo spigolo di un oggetto, o quel luogo, quel paese che stanno sul confine ultimo di un territorio. Luogo è “dove” il luogo finisce, e il luogo ha la sua *fine* dove gli enti che contiene sono pervenuti al loro limite, si presentano secondo la loro figura estrema. Perciò il confine non delimita un luogo dall'esterno, come qualcosa che ne contiene gli enti (come un contenitore, appunto, un vaso); il confine costituisce il luogo. Il luogo insiste-consiste nel suo confine; esso è, per così dire, solo *escatologicamente* concepibile.⁹³¹ (p. 75)

Topos è il “dove” rivolto al proprio confine. La topologia, quindi, non è separabile dalla “tropologia”. Definire il luogo è descrivere il movimento degli enti in esso “contenuti” al loro *eschaton*, la loro *conversion* al proprio limite ultimo. *Da-sein*, essere-qui significa essere-per, essere-rivolti al bordo ultimo di sé, essere per il proprio fine. *Topos et tropos convertuntur*.⁹³² (p. 75)

[...] quanto più nitida si disegna la linea del contatto, il confine, tanto più esso è soglia, è limen. Nessun corpo può trasgredire il proprio limite, uscire da sé, ma è il confine a fuggire da ogni rigida determinazione, il contatto a rifiutare ogni significato univoco. Non sono i corpi a trasgredire, ma è il confine stesso che sempre trasgredisce. La trasgressione è il modo d'essere del confine, poiché il confine implica *polemos* tra i distinti (secondo tutte le possibili accezioni di *polemos*) – ma il confine si

⁹²⁸ Conceitos-chave: comfim, limite, fronteira, limes, limen, soglia (soleira).

⁹²⁹ Conceitos-chave: lugar, espaço, *topos*, comfim.

⁹³⁰ Conceitos-chave: *com-fine*, lugar, contato, *topos*.

⁹³¹ Conceitos-chave: lugar, comfim.

⁹³² Conceitos-chave: *topos*, *tropos*, *da-sein*.

rideterminerà sempre, proprio perché i corpi non possono oltrepassare il proprio *eschaton*. Il confine non è trasgredibile, poiché è trasgressione.⁹³³ (p. 76)

[...] la creazione di uno spazio unico indifferente cui sembrano contrapporsi identità chiuse; in realtà, un luogo che si definisca eliminando il suo *limen* è un luogo che si nega e diviene così fattore, agente di quello stesso processo cui pretenderebbe opporsi. Il luogo *idiotês*, che *chiude* in sé gli enti che lo costituiscono, i cui enti non sanno esprimersi al loro limite, è *tutt'uno* con l'idea di uno spazio indifferente (non *communis*!) a priori. Entrambi rappresentano, appunto, la cancellazione del confine. Le idolatrie localistiche [Nota 3: O, per meglio dire, i vuoti rituali attraverso cui si fingono "autonomie locali" che non lottano che per essere "spazi salienti" della stessa "globalizzazione" (dal momento che essa, ancora, deve, alla fine, "prender terra" da qualche parte...)] sono da un lato il prodotto e, dall'altro, le naturali complici della astratta "globalizzazione".⁹³⁴ (p. 77)

Ma lo spazio unico "abitato" da luoghi-non-luoghi, da fantasmi di luogo, dove nessun confine può sussistere e perciò nessuna relazione determinarsi, è realmente concepibile? Può il globo essere inteso *senza polarità*? Può il globo assumere l'immagine di una grande piana, in ogni senso liberamente percorribile – una sorta di equivalente dello *spazio aereo* (cui, per alcuni, i mortali *terreni* sono comunque destinati)? Certo, da molto tempo ci è noto che l'epoca in cui gli Stati agivano in spazi ben circoscritti, su *Schauplätze* apparentemente ben disegnati, l'epoca della sovranità territorialmente determinata è finita per sempre. Ma potrà questo significare l'impero di un unico Leviatano [Nota 4: Quale forma politica potrà assumere la "globalizzazione"? Quella del *Weltstaat* profetizzato da Jünger? Ma non è ormai vecchio il termine stesso "Stato" di fronte alla totale immanenza del dominio della Tecnica? E tuttavia – potrà questa forma di sovranità assolutamente nuova evitare di doversi *rappresentare* politicamente, potrà dominare im-mediatamente, senza *rappresentazione* di sé?] sradicato da ogni fondamento terraneo e capace di risolvere in sé ogni polarità? Non potrebbe proprio quest'epoca assistere invece, al sorgere di una idea di *luogo-e-confine*?⁹³⁵ (p. 77)

Lo Stato moderno *muove* al proprio stesso oltrepassamento e così produce "luoghi chiusi", trasforma il confine in *frontiera* – frontiere non tanto o non più fisico-geografiche o politico-statuali, ma culturali, economiche, ecologiche. La logica immanente della "globalizzazione" elimina i confini e moltiplica le barriere: se manca il confine, infatti, cessa la relazione, che può aver luogo soltanto tra *individualità*, e la differenza, allora, non può affermarsi che come disuguaglianza. E come potrebbe reggere una sovranità planetaria, che esibisce oggi come sua unica ragione quella economica, se dovesse apparire sempre più chiaro che la sua promessa di "universale partecipazione" all'economico benessere per gli abitanti dello spazio globale è insoddisfacibile? Se dovesse risultare sempre più evidente che l'eliminazione del confine (concepito come ostacolo, come elemento di separazione – e cioè ignorato nella sua verità) lungi dal produrre "uguaglianza", produce un proletariato globale, perfettamente sradicato? Che l'eliminazione del confine produce *separatezze*?⁹³⁶ (p. 78)

È intorno al problema del suo confine che l'Europa oggi, di fatto, discute del proprio destino. E sempre più emerge da questo dibattito che è l'Europa stessa a esser confine – a essere quel luogo che ha nome, appunto, confine. L'Europa dovrà decidersi in quale senso, in quale direzione perseguire il proprio *eschaton*. Non potrà più a lungo "restare in sé". Ciò le è stato possibile dopo la Seconda Guerra Mondiale, costretta tra i due titani vincitori, *non europei*. Ma anche quell'epoca è finita. L'Europa difinirà il suo spazio e perciò se stessa nella misura in cui deciderà il proprio confine. Se ergerà una *frontiera* a Est e a Sud e muoverà a Occidente, sarà elemento e null'altro della globalizzazione-occidentalizzazione di cui è parlato. Se muoverà a Oriente e, contemporaneamente, al Mediterraneo, se assumerà in sé Est e Sud, potrà essere *luogo-e-confine*, essere *confinis* e riconoscere i *confines* come essenziali alla sua idea. Il suo tramonto nel grande oceano occidentale sarebbe scomparso e basta; il suo tramonto a Oriente e nel Mediterraneo potrebbe, invece, rappresentare la "invenzione" del suo proprio luogo. [Nota 6: Ciò comporterebbe che la "globalizzazione" (se il globo non ammetterà liquidazione delle polarità...) possa definirsi sulla base di "grandi spazi" pieni di "significato" (Schmitt). O l'idea de "grandi spazi" è inesorabilmente connessa all'età degli imperialismi, e cioè ancora al passato degli Stati e delle loro guerre?]⁹³⁷ (p. 79)

CACCIARI, Massimo. Due discorsi tedeschi. MicroMega: rivista bimestrale, Roma: Gruppo Editoriale L'Espresso, n.1, fevereiro/março 2001, p.165-173.⁹³⁸

⁹³³ Conceitos-chave: linha de contato, confirm, *soglia* (soleira), *limen*, transgressão.

⁹³⁴ Conceitos-chave: espaço, lugar, *limen*, globalização, local.

⁹³⁵ Autores e conceitos-chave: espaço, lugar-não-lugar, Estado, soberania, lugar-e-confirm, Jünger.

⁹³⁶ Conceitos-chave: Estado, confirm, fronteira, barreira, globalização, separação.

⁹³⁷ Autores e conceitos-chave: Europa, confirm, lugar, Oriente, Ocidente, fronteira, grandes espaços, globalização, Schmitt.

⁹³⁸ Em "Due discorsi tedeschi" Cacciari reflete sobre o significado de linguagem e a distância em Hannah Arendt - reflexão pronunciada por ocasião da entrega do prêmio 'Hannah Arendt', em Brema em 27 de novembro de 1999 -

Il 'pensiero secondo'

Un'intera generazione di filosofi e filosofi della politica ha affrontato il suo pensiero con eccezionale impegno, almeno a partire dagli anni Ottanta – un impegno non soltanto storico o filologico, ma essenzialmente teoretico. Permettetemi qui di ricordare soltanto, accanto alle opere di ricostruzione generale, come quella di Simona Forti (*Vita della mente e tempo della polis*, 1994), i momenti di discussione e confronto, testimoniati, ad esempio, dall'importantissimo volume collettivo, uscito nel 1987 a cura di Roberto Esposito⁹³⁹, *La pluralità irrepresentabile*, con testi di Volpi, Bodei, Portinaro e tanti altri, o dal numero unico di *Aut Aut* (una delle più importanti riviste filosofiche italiane) dedicato alla Arendt, a cura di Alessandro Dal Lago, infaticabile traduttore e cultore della nostra pensatrice. Ma tutti più importanti filosofi della politica italiana affermatasi nel corso dell'ultimo ventennio si sono confrontati con l'opera della Arendt in lavori di grande spessore: da Roberto Esposito (che ha, tra l'altro, dedicato un suo lavoro al rapporto tra Hannah Arendt e Simone Weil) a Carlo Galli; da Bruno Accarino ad Augusto Illuminati; da Paolo Flores d'Arcais fino ai più giovani, come Luca Savarino (che ha recentemente pubblicato un bel saggio sul rapporto tra filosofia ed estetica nella Arendt).⁹⁴⁰ (p. 166)

Vorrei, invece, indicarvi, necessariamente per sommi capi, quei punti problematici della mia ricerca che si sono svolti e si svolgono nel confronto con la grande pensatrice che oggi celebriamo.

Si va ripetendo – anche sulla scia di una cattiva lettura di Schmitt – che la “globalizzazione” tecnico-economico-finanziaria, l'affermazione della razionalità-allo-scopo capitalistica sull'intero pianeta, porrebbe fine a quella “grande costruzione dello spirito europeo” che è lo Stato. Certo, lo spazio contemporaneo non è più rappresentabile e governabile sulla base della prospettiva dello Stato territorialmente determinato, della sua sovranità radicata in un'identità territoriale. Assistiamo senza dubbio oggi ad una “crisi spaziale” del Leviatano. Ma questa “crisi” ne contraddice “catastroficamente” la logica di fondo o ne rappresenta, invece, il logico sviluppo? Dal punto di vista della critica arendtiana della Modernità, l'universale “Mobilitazione generale” contemporanea *continua* quella sistematica “*Aufhebung*”, quel superamento delle differenze di luogo e di “ora” nelle forme a priori di spazio e di tempo, che è la condizione trascendentale della sovranità del Leviatano. Non solo la globalizzazione *presuppone* la sistematica riduzione della *persona* a individuo aturalmente” non-politico (e cioè il totale abbandono della prospettiva classica dello *Zoon politikon*, dell'animale che, in quanto tale, è relazione politica) e della Politica, perciò, ad *artificio*, ma porta questa riduzione alle sue conseguenze più radicali proprio determinando la crisi della vecchia forma-Stato e sradicando da essa l'individuo. L'*artificio puro* dell'Economico assume la *summa potestas*, pratica e simbolica, sempre più insofferente degli antichi *dei* artificiali, dei loro caratteri “nazionali”, dei loro confini – ed esige una politica al suo servizio, sua *ministro* nel senso etimologico del termine (ministro e *minestra* sono, in italiano, la stessa parola!).

Scuola di resistenza, il pensiero di Hannah Arendt – ma scuola di resistenza anzitutto nei confronti dei presupposti *filosofici* della Modernità. È una *gnosi* a caratterizzarne l'essenza, e questa *gnosi* si collega profondamente alla nostra tradizione filosofica.⁹⁴¹ (p.166-167)

(...) Alla distanza concepita come spazio che garantisce un'identità esclusiva, un'identità che vede nell'altro il nemico o la minaccia, che ha completamente dimenticato l'originaria affinità tra *hospes* e *hostis*, la Arendt oppone un'idea di distanza come ciò che permette la giusta visione, come condizione della capacità di far-vedere e far-conoscere (ma così anche di ascoltare, e *cor-rispondere*). È la distanza che permette di raggiungere nell'azione un effettivo riconoscimento dell'altro e imparzialità nel giudicarlo. La distanza è a condizione della giustezza dell'azione – o forse addirittura di un nuovo senso di giustizia, non come applicazione a tutti di un diritto uguale, ma riconoscimento del diritto di ciascuno – giustizia, in qualche modo, come *philoxenia*. E se “*civitas*” significa “*civitas augescens*”, se “*auctoritas*” e “*potestas*” non sono sinonimi, ma dimensioni in perenne conflitto – allora, la giustizia della città *che cresce*, la giustizia *autore* della città, non potrà che essere *philoxenia*, capacità di accoglienza e di dono.⁹⁴² (p. 169)

È *hospes* che in latino traduce più propriamente *Xenos*. L'altro, lo straniero è l'ospite, l'amico. *Drugoj* in russo è l'altro e *drug* l'amico. Ascoltiamo di nuovo il linguaggio. Esso ci invita a ricordare che a noi, a noi abitanti d'Europa, talamo d'Ade, ci è data, continua ad esserci data la possibilità di concepire la nostra città come *communitas*, *foedus* tra ospiti, amicizia tra stranieri. Al di fuori di quest'orizzonte non vi è la “politica oltre lo Stato”, ma la fine della politica – o derubricata al “Man” impersonale e inautentico, o ridotta all'Economico-amministrativo. È questo il destino? È sperare contro ogni

e sobre a identificação do espaço europeu como “Armonia-Polemos” – discurso proferido na abertura da Feira do Livro de Lipsia, em 22 de março de 2000.

⁹³⁹ Roberto Esposito colabora com frequência para a revista *Micromega*.

⁹⁴⁰ Autores-chave: Arendt, Esposito, Volpi, Bodei, Portinaro, Dal Lago, Weil, Galli, Accarino, ILLuminatti, D'Arcais, Savarino.

⁹⁴¹ Autores e conceitos-chave: globalização, Estado, espaço, tempo, agora, lugar, *zoon politikon*, confirm, Schmitt.

⁹⁴² Autores e conceitos-chave: *hospes*, *hostis*, hospitalidade, hostilidade, *auctoritas*, *potestas*, distância, Arendt.

speranza che un contraccolpo abbia luogo? Ma non c'è altro segno di libertà – credo direbbe Hannah Arendt – che in questo pensiero. *Malo periculosam libertatem quam quietum servitium*. Preferisco pensare contro ogni speranza, e tuttavia sulla base del più disperato realismo, che rinunciare a pensare e omologarmi al *fatto* dichiarandolo *vero*. Neppure un dio mai ci salverà se abdicheremo di fronte all'idolo della totale immanenza – se bandiremo il rischio dal nostro agire e lo stupore dal nostro sguardo.⁹⁴³ (p.169)

Il linguaggio d'Europa

(...) L'Europa non ha mai *definito* i suoi confini all'esterno perché *all'interno* la sua figura è perenne metamorfosi. Il suo "inquieto cuore" non tollera determinazione stabile, radicamento irreversibile. L'Europa è *experimentum*, non possiede immagine fisica, naturale. Non *si* possiede, potremmo dire, che come meta da raggiungere, qualcosa che nel presente è assente. L'Europa non è, *sarà*. E così continua a rappresentarsi: l'Europa sarà "veramente" tale quando Atlantico e Urali verranno "congiunti"... quando saprà "veramente" allargarsi all'intero spazio mediterraneo... quando si darà una "vera" politica estera e di difesa comune...quando... Le caratterizzazioni del "demone" europeo possono essere le più varie, ma ognuna, ne sia consapevole o meno, lo indica come un futuro, un Adveniens, il risultato di un "superamento" del presente. Lo spazio europeo – insegnano geografia e geo-politica – è a geometria variabile, non universo ma multiverso. Tutte le sue frontiere esistono *per essere attraversate*. Lo spazio europeo appare fin dall'origine come la scena dello scambio, del dialogo, di Armonia-Polemos. Lo scambio tutto unifica, ma attraverso "luoghi salienti", "individualità universali". La scena è rete di relazioni tra esse. Ciascuno vive perché assorbe dall'altro energia e la trasforma. Nessun impero è mai riuscito ad aver ragione di questo Arcipelago.⁹⁴⁴ (p. 170)

Europa, dunque, non designa né una realtà fisico-geografica, né uno "stato" politico-culturale, ma piuttosto un *logos*, nel senso etimologico del termine: un'idea che in sé *raccolge* distinti racconti, diverse interrogazioni, le varie *vie* della ricerca intorno alla propria identità. Che *una* identità l'Europa voglia per sé costruire, che questa ricerca animi il suo "progetto", questo può esser messo in dubbio o ignorato soltanto dalle "folle nazionalistiche" che ne hanno separato i popoli (ed è Nietzsche a dirlo). Ma "una" in che senso? L'unità europea non potrà mai essere quella del calcolo e della razionalità-allo-scopo. L'unità europea è definibile solo storicamente: uno-dualità europea di ragione e storia. Le filosofie "universalistiche" dell'unità e quelle della pluralità *senza logos* "tradiscono" entrambe il senso della ricerca europea di identità. La "cura" delle differenze implica l'*eros* per il principio che le "raccolge"; e il principio è vivo perché dona sé nell'apparire delle differenze.⁹⁴⁵ (p.170)

Ma qui si apre il problema. L'Europa è interrogazione – ma lo statuto dell'interrogazione è paradossale [...]E l'aprirsi di questo problema – che è il problema del linguaggio d'Europa – conduce alla *decisione*: noi possiamo custodire quella perdita, quell'assenza, possiamo fare del nostro linguaggio il suo *segno* – oppure, intenderlo come totalizzante discorso, come piena, babelica presenza. Il linguaggio europeo può "decidere" di fagocitare in sé l'assenza, di "liberarsi" da quel "presupposto" che la "voz abismatica" ci chiama ad interrogare – oppure, può concepire tutti i propri segni (poiché *segni* siamo...) come *ad-verba*, non verba "risolti" nella perfetta aderenza all'oggetto designato, ma "indici" o "immagini" dell'Adveniente che *non-è*, della sua assenza, del suo attuale silenzio. Heideggerianamente, il linguaggio europeo può non farsi cura alcuna del Ni-ente e risolversi nell'attualità del sapere pratico-strumentale, nella *Machenschaft* – e questa è l'essenza del nichilismo – oppure aprirsi all'ascolto di "ciò" che parla nella forma del silenzio, e cioè *non* assumere il Ni-ente come nulla. (p. 171)

(...) La lingua che non è animata dalla domanda intorno a "ciò" che nessuna rappresentazione esaurisce, diviene "lingua morta". Non il greco di Platone, non il latino di Lucrezio son "lingue morte", ma quelle che dimenticano la domanda intorno al *proprio* indicibile.⁹⁴⁶ (p. 172)

CACCIARI, Massimo; RUTELLI, Francesco. Opposizione dura. Senza paura. MicroMega: rivista bimestrale, Roma: Gruppo Editoriale L'Espresso, n.3, junho/settembre 2001, p.25-39.⁹⁴⁷

La ragioni della sconfitta

Massimo Cacciari: Ragionando sulle elezioni del 13 maggio e sulla lezione che il centro-sinistra deve trarre dal suo risultato ne viene fuori in maniera chiara che, nella sconfitta, l'unico elemento che ha funzionato è stato progetto dell'Ulivo. A vincere insomma, perché ha vinto nel paese, è stato l'Ulivo. Non aver voluto fino fondo l'Ulivo è stato l'elemento che ci ha fatto perdere.

⁹⁴³ Autores e conceitos-chave: *hospes*, estrangeiro, linguagem, *communitas*, Arendt.

⁹⁴⁴ Autores e conceitos-chave: Europa, *confim*, *experimentum*, espaço, fronteira.

⁹⁴⁵ Conceitos-chave: Europa, *logos*, identidade.

⁹⁴⁶ Autores e conceitos-chave: Europa, linguagem, presença, ausência, ni-ente, Heidegger, Arendt.

⁹⁴⁷ Em diálogo com Francesco Rutelli (atual presidente de La Margherita), o ex-prefeito de Veneza, Massimo Cacciari reconhece os erros do centro-esquerda e indica os imediatos objetivos para remediá-los: pôr fim ao período de boatos, consolidar a Margherita e Ds, não desperdiçar mais uma vez a experiência da Ulivo.

È assolutamente indubitabile che il recupero che si è verificato – in gran parte nell’area del non voto e dell’astensione – è dovuto ad un estremo atto di speranza e di fiducia nell’Ulivo, anche se è contata molto, soprattutto sull’astensionismo di centro-sinistra, l’ultima fase della campagna di Berlusconi che una qualche preoccupazione su questo elettorato l’ha sicuramente suscitata.

Il grande merito di Francesco Rutelli, tuttavia, è stato quello di avere impostato tutta la campagna elettorale su questa idea di un nuovo Ulivo, di una nuova partenza dell’Ulivo. Andare in cerca di sottili distinguo, introdurre dubbi significa ancora una volta non aver capito la pesante lezione di questi anni. Tutte le nostre sciagure iniziano proprio da qui; dal non aver compreso l’Ulivo, non averlo voluto rafforzare, non aver voluto trasformare l’alleanza elettorale del ’96 in una effettiva federazione di forse politiche ben delineate, e quindi nell’aver perduto l’Ulivo.

È stato questo l’errore culturale e politico, da cui sono poi derivati tutti gli altri. Quindi bisogna dire con fermezza che l’Ulivo deve restare in campo, dandosi rapidamente una struttura di direzione, che non può che avere a suo capo Francesco Rutelli.

Con altrettanta chiarezza bisogna lavorare da subito perché i Ds e la Margherita, i due soggetti fondamentali del centro-sinistra dopo il 13 maggio, si consolidino... Altro che l’Ulivo contro i partiti o l’Ulivo super-partito! L’Ulivo è la struttura e l’idea della federazione, tra ciò che non potrà più essere, non potranno più essere i Ds e ciò che non potrà più essere la Margherita così come si è presentata alle elezioni.⁹⁴⁸ (p.25-26)

Francesco Rutelli: C’è stato un momento di tale sconforto che abbiamo persino pensato che l’Ulivo non potesse più ripresentarsi alle elezioni, che occorresse addirittura trovare una nuova denominazione. Perché Berlusconi ha vinto le elezioni, e le ha vinte per tre anni di fila? Perché è riuscito a creare un’aspettativa di cambiamento su cui ha coagulato una maggioranza relativa di italiani – attenzione – non la maggioranza del popolo italiano. Per mesi e mesi la sua propaganda ha annunciato e riannunciato un vantaggio percentuale che andava ben oltre il 50 per cento (anche so poi si è ritrovato ben sotto il 50 per cento). Qual è l’idea di fondo che questa destra ha proposto agli italiani? Il messaggio era sostanzialmente: vi renderò la vita più facile, toglierò di mezzo limitazioni e regole. In questa chiave penso vada letta la vittoria a valanga della destra in Sicilia: con noi avrete meno regole, fino all’idea di fare come vi pare e piace. Ora, questo è un messaggio ambiguo, perché se è vero che nel nostro paese è troppo il peso burocratico e che è, dunque, giusta l’esigenza di una semplificazione nella vita politica, economica, amministrativa, è falso tuttavia che una democrazia moderna richieda meno regole, come vuole la destra ultraliberista. Però il messaggio è passato, e il centro-sinistra è stato percepito come ancora troppo burocratico, legato più a una cultura dei vincoli che delle libertà. Dobbiamo partire da qui per capire quanti e quanto grandi sono stati gli errori che abbiamo commesso. Il primo: l’illusione che Berlusconi fosse il migliore avversario possibile, perché “azzoppato” dalle inchieste giudiziarie, indebolito dal conflitto di interessi, persino reso ridicolo per il suo protagonismo populista. Al contrario, Berlusconi ha dimostrato, in questi anni, prima di tutto di essere un grande venditore e di saper usare, in maniera spregiudicata e senza patire condizionamenti, il formidabile potere nelle sue mani. In democrazia e vincoli al potere di uno solo vengono dalla trasparenza delle norme e dall’efficacia delle riforme; e nella passata legislatura le riforme che sono mancate sono state proprio quella sul conflitto di interessi, e quella della legge elettorale. Sono stati questi, quindi, i limiti del bilancio politico e istituzionale di questi cinque anni, e sono strettamente connessi al tema che dicevamo, ovvero al non aver puntato sull’Ulivo come coalizione, come fattore aggregativo da far vivere nel paese, senza soffocare i partiti. Anzi, un Ulivo capace di incoraggiare, sotto le sue fronde, una semplificazione, una trasformazione vitale delle forze politiche.⁹⁴⁹ (p.26-27)

La rete dell’Ulivo

Cacciari: Lo sai, Francesco, sono anni che insisto su questa idea di federazione che non è una coalizione elettorale e neanche un super-partito, ma un insieme di soggetti e di movimenti politici con una organizzazione leggera, senza apparati né burocrazie, ma con sedi, direzioni, comunicazione perché è impensabile affrontare la lunga traversata che ci aspetta senza strumenti mediatici, giornali, televisioni.

L’Ulivo come grande rete di soggetti politici, con i partiti certo, ma anche con associazioni, e movimenti che vogliono che l’Ulivo rimanga il punto di riferimento di tutto il centro-sinistra italiano. Non credo sia difficile. Bisogna puntare sulle migliaia di comitati che si sono costituiti per questa tonata elettorale e che si devono trasformare in comitati dell’Ulivo. Se i partiti avvertono questo processo come lesa maestà significa non aver capito nulla della lezione che viene da questi cinque anni.

Penso però che qualche segno di resipiscenza ci sia. Ma sono ancora troppo forti i segnali di resistenza. Quando, ad esempio, in modo del tutto strumentale, rispuntano le paure di un Ulivo super-partito. È la prova, purtroppo, che si ragiona sull’Ulivo ancora in una prospettiva meramente interpartitica e autoreferenziale che non ci porta da nessuna parte.⁹⁵⁰ (p. 30)

⁹⁴⁸ Palavras-chave: política, eleição de 1996, Itália.

⁹⁴⁹ Palavras e nomes-chave: política, eleições de 1996, Itália, centro-esquerda, Berlusconi.

⁹⁵⁰ Palavras-chave: partido político, Ulivo, centro-esquerda.

Rutelli: Sono d'accordo. Dobbiamo fare in modo che ci sia e si sviluppi una rete dell'Ulivo, cui aderiscano militanti, dirigenti, esponenti delle forze politiche, e anche tutti quei cittadini che non vogliono aderire né ai Ds, né alla Margherita, né ad altre formazioni. Una rete dotata di una struttura di coordinamento agile, leggera, con i suoi strumenti di comunicazione, innanzi tutto Internet, ma via via anche radio, carta stampata... Dovremmo iniziare a far vivere strutture nuove, anche dal punto di vista fisico. Un tempo c'erano le case del popolo? Perché non pensare oggi a trasformarle in veri e propri "caffè dell'Ulivo", intanto magari in alcune città? Per ritrovarsi insieme, simpatizzanti, sostenitori, ma anche giovani, e i cittadini qualunque, con postazioni per navigare in Internet, bere un caffè, leggere un libro; luogo insomma in cui qualunque associazione possa fare la sua riunione superando i limiti delle appartenenze, pur preservando ciascuno la propria identità politica. ⁹⁵¹(p.30-31)

La sinistra democratica

Cacciari: È importante sottolineare, Francesco – come hai fatto – che l'Ulivo nasca con una struttura leggera e che, soprattutto, non finisca ostaggio dei "signori delle tessere". Ma questo credo sia un periodo che non corriamo perché l'Ulivo non è un partito. Guai a noi se cominciamo a fare le tessere degli aderenti all'Ulivo e degli aderenti ai caffè dell'Ulivo! Elasticità, niente burocrazia. Poi saranno i partiti a farsi le loro tessere, che certo continueranno ad esserci. I partiti devono sapere, però, che senza la casa comune dell'Ulivo, la partita non è neanche più giocabile. Perché se la prossima volta ritiriamo fuori dalla soffitta all'ultimo momento l'Ulivo in campagna elettorale, e nel frattempo in questi anni ce lo giochiamo, giacandoci anche il leader che l'ha reso di nuovo credibile, questo paese non sarà governato da Berlusconi per tre, quattro o cinque anni, ma per una generazione. ⁹⁵²(p.31-32)

L'Europa e la Margherita

Cacciari: il potenziale della Margherita è ben superiore al 15 per cento, ma di gran lunga! L'obiettivo che indicasti nei giorni del lancio della Margherita, ricordi?, con qualcuno che sghignazzava: "Questo è un partito che deve puntare al 20 per cento", è assolutamente realistico, e potrebbe essere perseguito anche in breve tempo. A condizione, però, che si sciolgano gli attuali partiti e partitini che la compongono. E dico sciogliersi, usando un eufemismo, per ché in realtà sono da rottamare! Da soli, farebbero sì e no l'1, il 2 per cento ciascuno. Questa è la realtà nuda e cruda e occorre che i vari leader la riconoscano con sobrietà e disincanto.

Allora, già oggi la Margherita non è, in alcun modo, la sommatoria delle forze dei partiti esistenti, perché queste forze non esistono, e la somma di zero dà zero. Che cos'è la Margherita? È un progetto di grande spessore culturale che dobbiamo perseguire con tutta la nostra passione e intelligenza, senza perdere neppure un minuto a cercare di ricucire improbabili strappi o tenerci quelli che non condividono questo obiettivo o non riescono a vederne l'altezza strategica. Senza retorica, la nobiltà, della Margherita, è che è finalmente possibile, in questo paese, sintetizzare il liberalismo federalistico democratico riformatore con le tradizioni del cattolicesimo popolare. E tutto questo all'interno di una forza innovatrice e riformatrice che si collochi, con assoluta chiarezza, nel centro-sinistra, e faccia del rapporto con la sinistra di orientamento e tradizione socialdemocratica il perno della sua stessa iniziativa. ⁹⁵³ (p.36)

Rutelli: È ancora una volta il tema del federalismo...

Cacciari: Sì, certo. Ma anche il discorso sulla persona, e sulla capacità di affrontare, con un respiro più ampio, problemi come quello del rapporto con il Terzo Mondo o della pace che, negli ultimi anni e non a caso, sono stati affrontati a questa altezza, soprattutto da personalità che provengono da questo modo, da queste tradizioni, da queste culture.

Fare veramente la Margherita significa farla finalmente finita con vecchi steccati tradizionali ormai inservibile, come quello tra laici e cattolici... un discorso ormai del tutto insensato sotto il profilo culturale, ma che paradossalmente ancora vive all'interno del mondo politico. ⁹⁵⁴ (p.36)

CACCIARI, Massimo. La sinistra in panne. MicroMega: rivista bimestrale, Roma: Gruppo Editoriale L'Espresso, n.4, ottobre/novembre 2001, p.107-122. ⁹⁵⁵

MicroMega: come premessa a questo confronto fra Massimo Cacciari e Luciano Violante, è necessario individuare una definizione del movimento no-global, per arrivare subito dopo a una valutazione approfondita dei fatti di Genova e ad un giudizio senza reticenze sul comportamento del maggior partito della sinistra, cioè i Ds, prima, durante e dopo il G8.

⁹⁵¹ Conceitos-chave: identidade política, rede.

⁹⁵² Palavras e nomes-chave: Ulivo, esquerda democrática, Berlusconi.

⁹⁵³ Palavras-chave: Europa, Margherita.

⁹⁵⁴ Palavras-chave: Margherita, federalismo.

⁹⁵⁵ Massimo Cacciari e Luciano Violante, colocados pela revista como dois protagonistas da esquerda, polemizam em "La sinistra in panne" sobre o futuro da esquerda: como acolher as instâncias inovativas dos movimentos antiglobalização, como recuperar idéias e consensos, e como 'abrir' o próximo congresso Ds também para os não inscritos.

Massimo Cacciari: La mia premessa è che il nome “no-global” è totalmente fasullo, è una denominazione solo giornalistica e altamente mistificante. Si tratta in realtà di un movimento con dimensioni internazionali che è nato e si sta sviluppando con metodi, per corsi e forme assolutamente inedite. Io chiamerei piuttosto un magma, all’interno del quale, certo, ci sono anche componenti sicuramente no-global. Anzi c’è un aspetto che credo sfugga finora a molti, soprattutto alle forze politiche: ad essere davvero no-global sono, nel magma, principalmente le componenti di destra. Credo sia un grave errore tacere il fatto che sul piano internazionale il movimento no-global ha, inequivocabilmente, al suo interno anche componenti di estrema destra più o meno nuove. In Italia poi nel movimento c’è tutto il variegatissimo e amplissimo settore che per tradizione o per appartenenza affiora dai mondi cattolici. È un settore, secondo me, che non può essere considerato no-global, è in realtà universale ed ecumenico per definizione. E poi c’è la parte che proviene dall’interno della sinistra, naturalmente dalla sinistra non violenta: sono le cosiddette tute bianche, tanto per continuare a usare titoli giornalistici. È questa una parte sensibile a richiami di ideologie anti-globalistiche. Vi è poi, nel magma, un’altra componente, proveniente anche questa dalla sinistra, quella che contesta, e molte volte lo fa con assoluta determinazione così come lo fanno i movimenti e le associazioni cattoliche, con la globalizzazione ma le forme che attualmente assume il processo di globalizzazione.⁹⁵⁶ (p. 107)

Luciano Violante: anche a me capita di occuparmi di globalizzazione da parecchio tempo. Forse non quanto Cacciari, ma certo da alcuni anni. Ho trovato anch’io un forte interesse nel mondo giovanile e nel mondo religioso, cattolico e no. Ne hanno discusso e valdesi. In Iran mi è capitato di discuterne con Khatami e con altri esponenti religiosi non reazionari che temono nuove forme di colonialismo culturale e commerciale ma colgono anche le positività della globalizzazione. Una preoccupazione analoga, ma di carattere prevalentemente politico, ho colto in molti paesi arabi ed in Cina. Anche a me sembra che non esista un denominatore comune dentro questo movimento.⁹⁵⁷ (p. 109)

MicroMega: Perché tutto questo non è stato fatto finora dalla sinistra? Perché questi temi oggi vengono imposti anche alla sinistra dal movimento? (p. 111)

Violante: Io ho visto in molte città, tanto a Sud quanto a Nord, giovani dirigenti nuovi e bravi. Ragazze e ragazzi privi di precedente esperienza politica ma limpidi ed animati da voglia di fare; anche compagni più grandi che vengono dal partito socialista, dal Partito repubblicano o da altre esperienze politiche.⁹⁵⁸ (p. 112)

Cacciari: Proprio qui sta il punto. È gente che viene da altre esperienze politiche. Purtroppo però tradizionali. Altro che gente capace di avvertire il nuovo, quel che cambia anche nelle richieste politiche che provengono dalla società!

Proprio in questa insufficienza sta il limite della cosiddetta Cosa due, della Cosa tre, anche Cosa uno. Insomma, nei Ds si è aperto ad altri che non avevano certamente l’esperienza del Partito comunista, ma ne avevano altre anch’esse però assolutamente da Prima Repubblica, da dopo Jalta.⁹⁵⁹ (p. 113)

Cacciari: Io sono convinto che se i Ds non si daranno col congresso un nuovo inizio sarà un disastro per il centro-sinistra tutto. Il modo migliore per cercare di evitare questo terribile esito credo sia quello di fare un’analisi il più possibile spietata al proprio interno, senza andare in cerca a tutti i costi di indizi consolatori. Se non si fa così, si va al suicidio. (p.⁹⁶⁰114)

Violante: La tua critica non è infondata; ma non devi dimenticare che cinque anni fa abbiamo vinto le elezioni; che nelle grandi elezioni amministrative di Roma, Napoli e Torino abbiamo vinto, nonostante la pesante sconfitta politica di quindici giorni prima. Scusami, a parer mio, si deve anche evitare un’estetica della catastrofe...

Cacciari: Ma l’analisi che dico io è davvero indispensabile, Luciano, credimi. Violante: Sì, ma non mi piace l’estetica della catastrofe, che, tra l’altro, in politica possiede una buona capacità di autoavveramento. Ci vuole piuttosto realismo nel male e nel bene...

Cacciari: Il realismo ci vuole davvero.

Violante: Certamente c’è quella crisi di cui tu parli...

Cacciari: Altro che crisi. Se vogliamo essere davvero realisti dobbiamo dire che siamo in una situazione pre-decesso. Questo è realismo, te lo assicuro, questo è realismo. Dire che i Ds sono in situazione agonica, pre-decesso, questo è realismo... Altro che storie.

Violante: Io spero che...

Cacciari: No, no, lascia stare la speranza. Realismo ci vuole, lo hai detto tu.

Violante: Realismo, non catastrofe...

⁹⁵⁶ Definições-chave: não-global, magma.

⁹⁵⁷ Definições-chave: não-global, globalização.

⁹⁵⁸ Tema-chave: experiência política.

⁹⁵⁹ Tema-chave: experiência política.

⁹⁶⁰ Assunto-chave: Ds, centro-esquerda.

Cacciari: Ma la situazione è così, è come l'ho descritta io. Vedremo come la affronterà questo benedetto congresso, insomma con quale coraggio. Non possiamo oggi nasconderci dietro a un dito, andando alla ricerca di qualche particolare che possa apparire positivo. Non seguiamo a commettere errori.⁹⁶¹ (p.114-115)

MicroMiga: Visto che sull'obiettivo siete d'accordo, come pensate di poterlo raggiungere?

Cacciari: Il congresso deve essere davvero aperto a tutte le forze sociali, culturali italiane, che sono vitalmente interessate o che intendono interessarsi alla fondazione di questo nuovo soggetto politico nell'ambito dell'Ulivo con caratteristiche di sinistra, sottolineo europea. È necessario dire: venite, partecipate e collaborate con noi, votate con noi i nuovi organi dirigenti. Io penso che ancora un appello di questo genere avrebbe un grande ascolto. Nei congressi di federazione devono essere stabilite regole per cui tra i partecipanti al congresso, naturalmente con diritto di parola e di voto, ci sono le persone che si iscrivono al congresso.⁹⁶² (p. 117)

Violante: Dal punto di vista pratico noi siamo rigidamente vincolati alle regole del congresso di Torino. Noi siamo vincolati ad un meccanismo di voto diretto segretario e delle mozioni e così via. È discutibile ma è così. Io credo che qualcosa si possa ugualmente fare. Già sarebbe utile, per esempio, che i tre candidati pre sentassero le proprie posizioni anche alle forze sociali. Ciascuna fa la sua presentazione, discute con loro delle varie posizioni e così via. E poi bisogna organizzare – e su questo sono d'accordo con te – il dialogo del partito con le forze sociali. Non possiamo consentire che votino per il segretario o per la mozione perché altererebbe la democrazia interna...⁹⁶³ (p. 118)

MicroMega: La proposta è chiara. Una volta però risolti i problemi di rapporto interni alla sinistra, di dialogo e di comprensione, c'è il problema del confronto aperto e diretto con il centro-destra. E per tentare di vincere il centro-destra, è necessario capire che cosa è, che cosa rappresenta davvero. (p.119)

Cacciari: Ma io credo che non dobbiamo commettere l'errore di pensare che il centro-destra sia nella situazione del '94. All'interno del centro-destra vi è oggi una egemonia totale berlusconiana con Forza Italia che strutturalmente nel '94 quasi non esisteva. Vi è oggi una rappresentatività dello stesso Berlusconi che non era nemmeno ipotizzabile nel '94. E in sede europea, al di là di alcune campagne di stampa. Berlusconi oggi nell'ambito del Partito popolare europeo ha una forza reale, vera e che secondo me potrebbe anche crescere. La Lega è in una situazione di grandissima crisi, è vero, di grandissima incertezza. Il che però non significa che vi sia, prevedibile, a breve scadenza, una crisi della coalizione avversaria. Pure in presenza di tutte le differenze, le distinzioni e le contraddizioni che in modo eclatante emergono ogni giorno. ⁹⁶⁴(p.119)

CACCIARI, Massimo. Digressioni su impero e tre Rome. MicroMega: rivista bimestrale, Roma: Gruppo Editoriale L'Espresso, n.5, dezembro/janeiro 2001, p.43-63.⁹⁶⁵

1. Un termine ritorna sempre più spesso nel dibattito su globalizzazione-mondializzazione, quello di *impero* [Nota 1: M. Hardt-A. Negri, *Empire*, Cambridge (Mass.) 2000; la discussione con questo volume sottende tutto il presente saggio. Per un'ampia rassegna della letteratura americana, cfr. R. Di Leo, *Il primato americano*, Bologna 2000.]. un termine troppo ricco di "aura", potrebbe sembrare, per consentirne oggi un uso analitico, determinato – e tuttavia esso indica un'esigenza precisa: cogliere il senso culturale-politico dei processi di globalizzazione in atto, non ridursi alla scomposizione dei loro meccanismi tecnico-economici. O comunque porre la questione: il comando politico è davvero destinato a farsi tutto immanente alle "leggi" dello sviluppo tecnico-economico? La convergenza tra le due dimensioni è destinata a compiersi nella perfetta "monarchia" della seconda? Sarà pienamente "monarchico" il mondo futuro (ammesso non lo sia già)? Il termine "impero" non rievoca soltanto analoghe tendenze del passato, ma assume come irreversibili la decadenza della forma-Stato moderna, della sua sovranità territorialmente determinate e del "diritto internazionale" in quanto prodotto dagli accordi, dai patti interstatuali. Ma il termine "impero" assume anche che tali processi non possano avere come esito uno Stato mondiale comunque configurato, poiché la forma-Stato rimanda ad una dialettica della rappresentanza, ad una relazione tra governo e "opinione pubblica", già travolta dalle potenze egemoni della globalizzazione, che sono quelle tecnico-economico-finanziarie. Né l' "impero" potrebbe consentire ad un assento per "grandi spazi" [Nota 2: Il riferimento d'obbligo al tema dei "grandi spazi" (che non potrà qui essere adeguatamente sviluppato) rimane, a mio avviso, Carl Schmitt (oltre al *Nomos der erde, Terra e mare*, trad. It. a cura di A. Bolaffi, Milano 1986; i saggi raccolti da A.

⁹⁶¹ Assuntos e conceitos-chave: realismo, estética da catástrofe, congresso Ds.

⁹⁶² Assunto-chave: congresso Ds.

⁹⁶³ Assuntos-chave: congresso Ds, participação política.

⁹⁶⁴ Assuntos e nomes-chave: organização centro-direta, organização esquerda, Berlusconi.

⁹⁶⁵ Em "Digressioni su impero e tre Rome", Massimo Cacciari defende a idéia de que é preciso que se derrube a Europa dos Estados separados, aquela que soube 'metaforizar' Roma unicamente no sentido absolutista, ou autocrítico, ou imperialístico: só assim será possível pensar em uma Europa enquanto sujeito de uma nova e diversa globalização.

Campi, *l'unità del mondo*, Roma 1994; *il nodo di Gordio*, con E. Jünger, trad. It. a cura di C. Galli, Bologna 1987).] del pianeta, poiché essi costituirebbero necessariamente polarità antagonistiche, in contraddizione con la ragione di quelle potenze. L' "impero" potrebbe, invece, configurarsi come una sorta di "governance mondiale", proprio perché esso rifiuta ogni rappresentanza politica tradizionale e dunque ogni determinazione di luoghi "autonomi" del Politico, e il suo dominio è quello "informale" della capillare subordinazione delle "parti" al "tutto", della perfetta in-formazione delle "parti" da parte del linguaggio unico del "tutto". E nella logica della "governance mondiale" anche i luoghi, riprodotti come artificio dell'intero, del globale, potrebbero essere opportunamente "risarciti" o consolati... una retorica del luogo è affatto compatibile con l' "impero" – sia esso quello "spirituale" della Tecnica, sia esso quello americano, sia esso, più realisticamente, un'ancora instabile mescolanza tra i due.⁹⁶⁶ (p.43-44)

Non è possibile, temo, che cercare di "corrispondere" metaforicamente a simili interrogativi, "aggirandoli" fino a render più circoscritto il loro spazio. "Saggiare" il senso dello stesso termine "impero" apparirà, allora, in questo contesto, come un compito prioritario. "Impero" rimanda prepotentemente all'idea romana di impero. Ma che cosa di quell'idea si intende veramente enfatizzare, ritenere come fondante? Oppure – che cosa di quell'idea ci appare *antagonistico* rispetto alle attuali tendenza "imperiali"? che cosa pensiamo di noi stessi, quale nostra mitologia andiamo creando, parlando oggi di impero, in analogia con ciò che i ramani "generazione dopo generazione pensarono di se stessi" [Nota 3: A. Momigliano, *Storia e storiografia antica*, Bologna 1987, p. 201.]? Mai il passato è morto – come mostrano appunto questi termini che siamo costretti a continuare ad usare; sempre "lottiamo" con esse [Nota 4: ibidem.] per cercare di afferrare il carattere della nostra epoca. Tanto più sarà decisivo oggi "lottare" con quel passato che ha contrassegnato la nostra civiltà, che continua a vivere nella nostra idea di diritto, che si è indistricabilmente connesso alla stessa cristianità. Il nostro tempo sembra marciare in una direzione; sia il termine greco *hegemonia*, che il suo corrispondente latino, *imperium*, riflettono tale tendenza. *Hegemon* è il capo, il *principe*, in quanto "marcia avanti", guida e guidando "spiega" la rotta, istituisce la via. Poiché se preparare la via, la guida, il capo detiene effettiva *egemonia*. E gli sarà perciò anche lecito *spingere avanti* i suoi, incalzarli affinché procedano nella direzione che egli ha preparato. Non vi è *imperator* se non per la capacità di *in-parare* un futuro e di costringere quasi il suo "seguito" a realizzarlo (secondo l'etimologia semitica proposta da Semerano: *in-duper-ator*, dove *duper* si accosterebbe a *dabar* = parola che esorta, comanda) [Nota 5: G. Semerano, *Le origini della cultura europea*, vol. II, parte II, p.433.]⁹⁶⁷ (p.45)

Ma la forza della metafora che collega globalizzazione a idea imperiale romana (non appena ci si sforzi di intendere la globalizzazione tecnico-economica come destino *politico* oltre lo Stato) è lungi dall'esaurirsi in tali distinzioni. L'idea di *imperium* come *stato* capace di porre termine al dramma della decisione politica è anche romana. L'ecumenicità dell'impero è garanzia per Virgilio che possa concludersi l'età del *bellum nefandum*. L'istituzione dell'impero è creazione di un ordine sovrano, non tanto di una sovranità politica determinata. "Imperium sine fine" significa sia che le imprese della potenza politico-militare romana hanno ormai raggiunto i confini dell'Orbe (e dunque non hanno più limite), sia che la sua durata non più minacciata da roture, eccezioni. L'Italia "gravida imperiis" (Virgilio, *Eneide* IV, 229) ha finalmente prodotto il suo effettivo dominio: esso si manifesta come destino, assecondato dall'agire politico, non certo come effetto di quest'ultimo. Esattamente in questa forma, potremmo dire, pretenderebbe presentarsi l' "impero" attuale. ⁹⁶⁸(p.47)

3. Che senso può avere "evocare" oggi questa idea di impero? La globalizzazione sviluppa forse *concordia*, estendendo diritti, allargando la cittadinanza sulla base *tutta politica* del consenso agli *iura* [Nota 16: Sul concetto di *ius romanum* in chiave comparatistica, cfr. P. Catalano, *Diritto e persona. Studi su origine e attualità del sistema romano*, Torino 1990; G. Lobrano, *Diritto pubblico romano e costituzionalismi moderni*, Sassari 1989; Id., *Res publica res populi*, Torino 1996.]? il punto di vista con cui si affronta l'incontro tra civiltà è quello dell' "ospitare" gli dei, da qualunque terra essi vengano, e farli propri? Il processo di inarrestabile "convergenza" dei sistemi economici e politici si regge forse sull'idea di un *foedus* originario, o le stesse prospettive federalistiche non appaiono che come proposte di "ingegneria" funzionale, all'interno di una "governance" planetaria? D'altra parte, sarebbe realistica una qualche riproposizione delle idee cardine dell'*imperium populi romani*, laddove la globalizzazione non è il alcun modo riconducibile ad un popolo, alla potenza politico-militare di una *civitas*, che continua ad essere *questa* Città anche nel momento in cui si fa Orbe? Ma è lecito forse continuare ad usare questa metafora imperiale per indicare una forma politica del processo di globalizzazione antagonista rispetto alla sua forma attuale? Per indicare una possibilità che quest'ultima escluda, e tuttavia non sembra poter negare, poiché il problema del suo esito politico si impone comunque, e perché ogni idea di impero, anche nello spazio del Moderno [Nota 17: P. Catalano, "Alcuni sviluppi del

⁹⁶⁶ Autores e conceitos-chave: império, Hardt, Negri, Di Leo, Schmitt, Campi, Jünger, Galli.

⁹⁶⁷ Autores e conceitos-chave: Império romano, tendência imperial, *imperium*, *hegemonia*, metáfora, analogia, Momigliano.

⁹⁶⁸ Conceitos-chave: império, Estado.

concetto giuridico di *imperium populi romani*”, in *Da Roma alla Terza Roma*, III Seminario internazionale su studi storici, Roma 1983; Id., “Impero: un concetto dimenticato del diritto pubblico”, in *Cristianità ed Europa. Miscellanea in onore di Luigi Prosdocimi*, vol.II, Roma 2000.], non può non “ricordare” quella romana? Proviamo a continuare la nostra breve indagine alla luce di questi interrogativi. È evidente come la coincidenza di *aeternitas e renovatio* nell’idea di *civitas augescens* implichi anche la *mobilità* di Roma. Roma non si espande semplicemente, ma si *trasferisce* là dove abitano i suoi cives. Poiché perennemente rinnovantesi, poiché perennemente nell’atto di *transire ad meliora*, anche la *translatio* della sede dell’*imperium* è compresa nella sua origine, nelle sue originarie possibilità. Poiché “senza radice” fissa, poiché *mibilis*, anche la *translatio* può apparire una delle forme del suo essere in perenne *transizione* (che rimane fedele all’*rigime*, poiché l’origine ha il carattere che abbiamo visto: *civitas augescens*). Ma la traslazione esprime anche il supremo pericolo, la *facies* più minacciosa del *transire*, proprio perché essa rende evidente come il crescere sempre della città non possa esser ridotto a “moderata” espansione, ma debba procedere per rotture, per salti, per ri-collocazioni della sua potenza. Siamo qui al punto centrale della nostra analogia: l’idea romana di impero deve anche esprimersi in quella di *translatio imperii* (e il cristianesimo lo comprese benissimo, applicando alla chiesa questa prospettiva) [Nota 18P. Siniscalco, *Il cammino di Cristo nell’Impero romano*, Bari 1987.], ma la *translatio* non può non mettere in crisi l’unità dell’*imperium*.⁹⁶⁹ (p. 50-51)

L’utopia teologico-politica di Solov’ëv, ma, per tanti versi, anche di Berdjaev e Bulgakov, a cavallo dell’“apocalisse”, potrebbe esser letta come “provocazione” alla Rus affinché faccia ritorno nel vero solco di Roma. Roma è il “centro immutabile”, ma romano non significa latino [Nota 54: V.S. Solov’ëv, “Lettera a Strossmayer”(1886); “L’idea russa” (1888), in *Il problema dell’ecumenismo*, trad. It. a cura di P. Modesto, Milano 1973. cfr. T. Spidlik, *L’idea russa*, Roma 1996, in particolare cao. IV.]. Il “centro” è *autore* instancabile di modificazioni e traslazioni del potere, del suo articolarsi ed estendersi a nuovi luoghi e soggetti. Un “centro” arroccato in se stesso genera scisma; la concordia che proclama è quella dell’universale costrizione, della *corda* comune. Il “centro” romano di cui parla Solov’ëv è invece una *paternità* universale, non vive se non nella vita autonoma dei figli, che mai potrebbero richiudersi in forme autocratiche, se riconoscessero quella comune origine – se si riconoscessero in quella *civitas communis* che, in quanto tale, non appartiene a nessuno, a nessuna etnia, cultura, confessione, ma in-forma la vita di ciascuno. Solo in quanto irradiante e accogliere Roma può non inaridirsi, raggelarsi – e frantumarsi in Stati separati tanto più opposti all’*imperium populi romani* quanto più “imperialistici”.⁹⁷⁰ (p. 54)

4. In che termini possiamo oggi parlare di “forma-impero”? È chiaro quale “presente” stia inesorabilmente tramontando: quello degli organismi statuali “separati”, del nazionalismo imperialistici, del diritto internazionale come prodotto delle sovranità statuali territorialmente determinate. Ma in nessun modo questo processo ha l’“impero” come suo destino. E comunque il suo senso sembra essere agli antipodi rispetto a quell’idea di impero di cui abbiamo parlato. La progressiva convergenza dei sistemi economici e politici, la disintegrazione delle diverse culture è imperialismo, semmai, non impero. un *foedus* tra soggetti già ridotti ad uno, precedentemente omologati, non sarebbe tale, ma l’imposizione ai vinti delle norme del vincitore. Solo il patto che nasce dallo sforzo, dal desiderio, dalla passione anche, di individualità universali può fondare un’idea di impero come *imperium populi*. Certo, tutto ciò non descrive in alcun modo la realtà dell’impero romano, e tuttavia permane nell’ambito delle sue possibilità, è fedele alla sua idea in quanto intende rinnovarla.⁹⁷¹ (p.55)

Ma quale soggetto politico sarebbe oggi in grado di “contaminare” la forma della globalizzazione con questa idea di impero? Solo un’Europa capace di riattingere creativamente alle proprie “mobili radici”, di concepire la propria “crescita” come energia assimilante e accogliente, la propria potenza come potenza dei diritti che promuove e dei soggetti che ne godono. Ma per essere tale *questa* Europa non può che tramontare [Nota 27: Devo qui rimandare ai miei *Geo-filosofia dell’Europa*, Milano 1994, e *L’Arcipelago*, Milano 1997.] per non esser soltanto Occidente, l’Europa deve ora esserlo fino in fondo. Il tramonto dell’Europa degli Stati separati, il tramonto dell’Europa che ha saputo “metaforizzare” Roma soltanto in senso assolutistico o autocratico o imperialistico, dell’Europa che oggi concepisce *il proprio Oriente* come terra di annessione, *il proprio Mediterraneo* come sostanzialmente *alienum*, è necessario anche per pensare soltanto ad un’Europa soggetto di una nuova forma della globalizzazione. Non è possibile dire se e come questa prospettiva potrà realizzarsi, ma è certamente possibile pensarla – poiché essa sta in analogia, nel senso più forte del termine, con un senso del passato europeo, che, per quanto franteso, tradito, dimenticato, vive nella nostra storia. [Em nota *: Questo testo uscirà

⁹⁶⁹ Conceitos-chave: império, iura, imperium populi romani, globalização, Civita.

⁹⁷⁰ Autores e conceitos-chave: utopia teológico-política, centro, imperium populi romani, imperialismo, Rússia, Solov’ëv, Berdjaev, Bulgakov.

⁹⁷¹ Conceitos-chave: imperium populi, imperialismo, forma-império, presente.

all'inizio del prossimo anno in un volume di Manifestolibri dal titolo *Europa politica. Tredici ragioni di una necessità*, a cura di Heidrum Friese, Antonio Negri e Peter Wagner.⁹⁷² (p.57)

Post scriptum. Dopo l'11 settembre

1. L'11 settembre non ha risvegliato costoro dal sonno dogmatico? È vero: nessuna grande potenza, nessun nuovo potere statale, potrebbe oggi affermarsi contro la globalizzazione in atto. Ma un terrorismo globale forse sì. E questo terrorismo ha radice proprio in quei processi di frantumazione e nelle contraddizioni che l'ordine globale riproduce. Il nuovo terrorismo pensa localmente e opera globalmente. E poiché gli effetti delle sue operazioni globali possono comportare, se potratte nel tempo, la disarticolazione e destabilizzazione dell'"ordine" economico, con le più drammatiche conseguenze sociali e politiche, realismo vorrebbe che si facesse di tutto per superare quei conflitti "locali", per eliminare quelle contraddizioni. Nulla è più vacuamente utopistico che ritenerli inevitabili e pretendere insieme comunque assicurato l'"ordine" della occidentalizzazione del mondo.⁹⁷³ (p. 59)

2. Grandi spazi e identità culturali: le due dimensioni non si identificano, si intersecano. Per affrontare il problema che oggi a tutti prioritariamente si impone, quello della relazione con l'islam, è evidente che qui si tratta di un grande spazio politico-culturale-religioso e di un *tempo* che si intreccia ovunque con quello occidentale, degli Occidenti.⁹⁷⁴ (p. 60)

Ritorniamo così al problema generale che nel mio saggio intendevo "metaforicamente" evidenziare: è possibile svolgere una "politica imperiale" in assenza così clamorosa di una comprensione "dall'interno" degli attori in gioco, del discorso di ciascuno, della "onda lunga" delle tradizioni culturali e religiose? Certamente no. E d'altronde, la giusta comprensione di questi fattori non conduce ad una visione opposta ad ogni "politica imperiale"? La necessità di operare per differenze, per distinzioni, rifiutando semplificazioni e immagini univoche, anche degli avversari, conduce, io credo, logicamente ad una politica e ad un diritto internazionale costruiti su quella idea di grandi spazi e identità culturali federati tra loro nel riconoscimento pieno della autonomia di ciascuno. Se l'Occidente non si muoverà in questa prospettiva, temo finirà ancora una volta col dar ragione alla "tremenda" battuta di Musil: "Il mondo europeo l'ha creato il diavolo e Dio vuole che il suo concorrente mostri di che cosa è capace".⁹⁷⁵ (p. 63)

CACCIARI, Massimo. Ancora sull'idea di impero. *MicroMega*: rivista bimestrale, Roma: Gruppo Editoriale L'Espresso, n.4, outubro/novembro 2002, p.185-196.⁹⁷⁶

Ancora sull'idea di impero

1. Che il segno dominante dell'epoca che si è "rivelata" con la seconda guerra mondiale e definitivamente "confermata" con il crollo dell'Urss (assi più che con l'"egemonia" americana) sia contraddistinto dalla crisi della sovranità territorialmente determinata, pare difficilmente dubitabile. Crisi non significa fine – e nessuno può dire quanto a lungo essa "resisterà". Tantomeno è oggi prevedibile quale forma politica succederà alla grande figura "barocca" dello Stato moderno – probabilmente nessuna *Forma* nel senso tradizionale. Ma è certo che è ormai impossibile concepire lo spazio terracqueo (e aereo) come "irradiazione" di politiche e volontà di potenza statuali, l'ordine globale come effetto delle capacità ordinarie di queste ultime. Lo Stato potrà anche a lungo durare, ma non sarà mai più la potenza ordinatrice. Sarà chiamato a svolgere funzioni di "contenimento"? a "ritardare" le conseguenze più laceranti e sradicanti dei processi in atto? Qui ritorna, in tutta la sua attualità, il problema del *Katechon* [Nota: Sul rilievo teologico-politico della figura paolina del *Katechon* ho richiamato l'attenzione da molti anni in numerose occasioni, sulla scia di Carl Schmitt e del suo dialogo-confronto con Jacob Taubes. Ora il tema è quasi di moda. Molti testi sull'argomento, a partire da quelli originari, sono stati pubblicati dalla rivista *Tumult*, Berlino, n. 25/2001.]. Le forme politiche, del Politico, vedranno via via ridurre la propria funzione a "freno" del dirompente assalto del "progresso" della Tecnica, nella sua accezione più radicale e universale? In questo senso, già le politiche di intervento pubblico nei paesi democratici a cavallo della seconda guerra potrebbero essere interpretate come "semplice" manifestazione della forma del *Katechon*. Lo Stato "si spegne" come volontà di potenza autonoma, ma, nello stesso tempo, assume essenziali funzioni burocratico-amministrative di controllo, di polizia, di regolazione – funzioni, tuttavia, che derivano il loro senso dal sistema globale, che si collocano in una rete di interessi e strategie trascendenti completamente la "scena" nazionale. Lo Stato-*Katechon* avverte certamente i rischi immanenti in tale trascendimento,

⁹⁷² Autores e conceitos-chave: globalização, império, contaminação, sujeito, Europa, Roma, Oriente, Ocidente, Friese, Negri, Wagner.

⁹⁷³ Conceitos-chave: global, local, terrorismo.

⁹⁷⁴ Conceitos-chave: espaço político-cultural-religioso, tempo.

⁹⁷⁵ Autores e conceitos-chave: metáfora, política imperial, Deus, Diabo, Musil.

⁹⁷⁶ Em "Ancora sull'idea di impero", Massimo Cacciari, como sugere o título, continua sua discussão sobre império, iniciada no número anterior de *MicroMega*. Neste segundo texto o filósofo italiano questiona se a Europa pode se colocar em outra missão política para demonstrar a percorribilidade em escala planetária, da idéia de uma coexistência – um foedus entre grandes espaços culturais concebidos como autônomos e 'necessários'?

ma in nessun modo potrebbe contraddirlo. E ciò per ragioni che attengono alla sua origine, alla sua natura: il processo di de-politicizzazione è iscritto infatti nel suo “codice”, così come l’idea regolativa della realizzazione di un’egemonia universale (che appunto risolvendo ogni conflitto metta così anche a tacere le ragioni del Politico). Perciò gli Stati che traggono origine dallo *ius publicum europaeum* Occidente: espressione di uno spazio virtuale, che non ammette autonomie, di uno spazio a *disposizione* dell’illimitata espansione dell’Occidente stesso. In questo spazio il confine non può esser segnato che da “porte aperte”.⁹⁷⁷ (p. 186)

2. Questo significa che occorre parlare di *irrealtà* politica degli Stati, come già faceva nel 1845 il più geniale interprete contemporaneo di Hegel, Alexandre Kojève? [Nota 2: A. Kojève, “L’Empire latin. Esquisse d’une doctrine de la politique française”, *Le règle du jeu*, Parigi, n. 1/1990.] No – ma guai a scambiare la potenza regolatrice con la potenza ordinatrice. L’insieme degli Stati “occidentali” è concepibile, nelle “leggi” che esprime e negli accordi, trattati, convenzioni cui dà vita, soltanto come “variabile dipendente” di un complessivo sistema di potere, per cui la distinzione tra interesse economico e potere politico cessa dall’assumere effettuale valore. Ciò significa mera subordinazione della forma-Stato ad altre “discipline”? no – ma in nessun modo la sua “sovranità limitata” potrà esser fonte di contraddizione politica. Che tra i *Tre* (Mercato, Stato, Comunità) non vi sia identità ma, per il momento, un occasionale intreccio di conflitto e cooperazione, non significa che tra essi non si diano precise gerarchie e “differenziali” di energia. La tendenza dell’epoca all’unità globale non si esprimerà mai in riduzione *ad Unum* – semmai in un “olismo caotico”, come dice Geminello Alvi [Nota 3: G. Alvi, *Dell’estremo Occidente*, Firenze 1993.]⁹⁷⁸ (p. 186)

3. [...]L’espressione “Stato mondiale” non va evidentemente confusa con l’idea di uno Stato capace, in determinate circostanze, di svolgere, unico tra gli Stati, una politica su scala davvero planetaria. Per quanto forte, questo Stato sarà sempre “variabile dipendente” del sistema che abbiamo descritto. Potrà fare “tutto”, ma non l’essenziale: determinare e guidare un nuovo ordine globale, garantito da istituzioni globali. Dall’ordine degli Stati, nel loro processo di crisi, a quello di ordine globale vi è uno iato, un salto. Non lo si colma fantasticando passerelle, ma “mutando mente”, ragionando, cioè, secondo una prospettiva politica *altra*.⁹⁷⁹ (p.188)

4. L’idea di impero fornisce almeno un’ipotesi di lavoro in questa ricerca? È l’ipotesi che muoveva Kojève, del tutto diversa rispetto a quella dello Stato mondiale jüngeriano [Nota 7: E. Jünger, *Der Weltstaat*, Stuttgart 1980 (ma il saggio risale al 1960), che è quasi da leggere in “divergente accordo” (per usare il titolo del libretto in cui J. Taubes raccolse i suoi scritti “ad Carl Schmitt” nel 1987) con l’idea schmittiana dell’“unità del mondo” per “grandi spazi”, presente già nei suoi scritti degli anni Trenta – alla quale, di nuovo in “divergente accordo”, risponderà appunto A. Kojève nel saggio già citato: i “grandi spazi” schmittiani sono inficiati alla radice e irrimediabilmente da un pre-giudizio nazionalista, destinato alla disfatta.], anche se maturata dalle stesse esperienze. Se il destino ci riserva un ordine globale esso non sarà statuale, né post-statale (se non cronologicamente), né sarà mai l’automatico prodotto dell’affermazione planetaria delle “leggi di mercato” (questa vecchia utopia “belle époque” sembra essere stata dismessa anche dai suoi più appassionati sostenitori). Esso sarà sovranazionale nel senso preciso del termine, e cioè comprenderà *nations, gentes*, piuttosto che Stati; esso guiderà il processo di de-costruzione delle artificiali identità statali, cercando la propria legittimazione politica proprio su quei soggetti, organismi, comunità il cui potere lo Stato aveva sempre considerato come “derivato”.⁹⁸⁰ (p.188)

5. In questo contesto assume ancora tutta la sua importanza ragionare intorno alla “metafora romana” [Nota 8: Che io sappia, a prender sul serio la “metafora romana”, al di là alcuni tra i più intelligenti e innovativi romanisti di professione (come P. Catalano e la sua “scuola”), vi è stato di recente soltanto R. Brague, *Il futuro dell’occidente*, trad. It., Milano 1998.] combinando, se possibile, memoria, realismo e immaginazione.

Per tutta la sua storia Roma [Nota 9: Rinvio per questa parte alle indicazioni bibliografiche contenute nel mio già citato *Digressioni su Impero e tre Rome*.] si mantiene fedele ad un’idea di città come energia, forza creatrice (*civitas sugescens*), qualcosa di metafisicamente opposto allo stesso termine di *stato*. Anche l’*orbis* imperiale non avrebbe fondamento senza la memoria viva di tale origine (*origo: potissima pars*): l’individualità dell’*urbe*. Questa città non è la *polis* ellenistica, che anche nei suoi momenti più “cosmopoliti” non a superare l’idea delle proprie radici etnico-razziali e a dar vita con le altre ad associazioni stabili. Roma è *ab origine* asylum di assolutamente distinti e si regge sulla capacità di *rinnovaren* la concordia tra le genti e i gruppi che la abiatano. Il concetto tutto *politico* di cittadinanza ne domina la storia. Così l’*orbis*, sul modello dell’*urbe*, viene inteso come pluralità di *civitates, nationes, gentes*, riconosciute della loro individualità, nella concretezza delle proprie tradizioni, e

⁹⁷⁷ Autores e conceitos-chave: irradiação, Estado, *katechon*, Estado, política, espaço, confirm. Schmitt.

⁹⁷⁸ Autores e conceitos-chave: irrealidade política, Estado, lei, Hegel, Kojève, Alvi.

⁹⁷⁹ Conceitos-chave: Estado mundial.

⁹⁸⁰ Autores e conceitos-chave: império, Estado, Jünger, Schmitt, Kojève, Taubes.

federate nello stesso comune romano secondo diverse, specifiche modalità [Nota 10: È A. Toynbee nel suo *Hellenism* (1959) che insiste particolarmente su queste caratteristiche della “polis” romana.]⁹⁸¹ (p.190)

(...) dopo Azio, e cioè dopo il crollo del Muro, dopo la vittoria nella Grande Guerra Civile, possono gli Stati Uniti esprimere quella politica imperiale che Roma avrebbe (invano?) perseguito? Chi ritiene che la politica futura sia possibile soltanto nella dimensione imperiale ha il dovere di formulare la domanda senza alcun pregiudizio. Come interpretano oggi gli Stati Uniti la propria “missione”? nel senso dell’Auctoritas che fonda nuove istituzioni globali? Emerge piuttosto una chiara volontà di limitare al massimo autorevolezza e autonomia delle poche esistenti. O piuttosto la politica americana rivela a questa proposito un’evidente e caratteristica dissimmetria: mantenere deboli gli organismo politici sovra-statali e rafforzare quelli (nominalmente) tecnico-economici.⁹⁸² (p. 191)

7.

Nessun altro spazio europeo potrà bilanciare, nella costruzione dell’unità politica, la potenza culturale, tecnologica, militare del polo costituito dalla Gran Bretagna nel suo proprio indissolubile *foedus*, che sarà *sempre* prioritario rispetto ad ogni altra alleanza, con la grande isola americana e la sua vittoriosa “eresia europea”. Qui corre tutta la differenza con l’idea di Kojève. Impossibile un “impero latino”. Impossibile e foriero davvero di nuove contrapposizioni col mondo germanico e l’Europa orientale. L’ “impero europeo” sarà, se sarà, l’*ambigua potenza* [Nota 17: B. De Giovanni, *L’ambigua potenza dell’Europa*, Napoli 2002.] che si forma dall’accordo tra le sue sempre contrastanti voci – *comuni* proprio per tale secolare contrasto e giunte finalmente, attraverso esso, al reciproco riconoscimento.⁹⁸³ (p.194-195)

8. Ma se questa prospettiva vuole avere affettualità politica dovrà saper rispondere alla domanda: quali soggetti vogliono questa Europa? Quali forze *costituenti* ne possono diventare il soggetto? Potrà questa Europa risultare dal lavoro di qualche “intelligenza separata”? Un “felice” mix di disincantato realismo sul crollo politico delle potenze continentali dopo un secolo di inaudita guerra civile, di potenti interesse economici, di illuminismo cosmopolita contingentemente alleato all’universalismo cattolico, hanno condotto fin qui. Uno straordinario risultato. Ma i prossimi non saranno perseguibili sulla stessa via e con gli stessi mezzi. Il grande spazio europeo di cui abbiamo parlato sarà, se sarà, la costruzione di cittadini europei, di movimenti sociali per una cittadinanza politica europea più ricca di quelle nazionale ed *esemplare* prefigurazione del nuovo ordine globale. [Nota 18: “Alla ricerca” del soggetto europeo sembrano anche molti dei saggi raccolti da H.Friese-A. Negri-P. Wagne, *Europa politica. Ragioni di una necessità*, Roma 2002.]⁹⁸⁴ (p. 195)

Qui ritorna prepotentemente la “metafora romana”. Poiché la costruzione di un duplice livello di cittadinanza, in cui quello più “universale” non elimina le specificità nazionali, ma incrementa e più efficacemente tutela i diritti che in esse sono maturati, è “romana” nella sua essenza [Nota 20: Sulla dibattutissima questione della cittadinanza romana, cfr. Il punto che ne fa M. Bretone nella sua bella *Storia del diritto romano*, Bari 1987.]. una cittadinanza europea che non richiede un Popolo europeo, una nazione europea, ma una società come federazione di popoli e nazioni, è idea romana. Una cittadinanza estranea ad ogni pregiudizio etnico-razziale, fondata sulla *concordia* politica, e un’idea di *concordia* che non considera il conflitto come distruttivo, ma che proprio dal conflitto si rigenera e rinnova, sono energie costituenti l’unione politica europea che solo dalla memoria “radice romana” possono venire.

Senza una tale “identità” europea, con un’Europa dove la sovranità popolare non si esercita, di fatto, su scala continentale, dove *nationes*, *civitates*, *gentes* sono ancora “prigionieri” degli “Stati nazionali”- con un’Europa incapace di rappresentare la *propria* comunità plurale, ridotta alla sua dimensione tecnico-economica (l’unità economica, sia chiaro, rimane *conditio sine qua non*) e ad una sola delle sue dimensioni geo-politiche (quella atlantica), sarà impossibile equilibrare le tendenze fisiologiche della politica “imperiale” americana, il suo secolare indirizzo “monologante”, e pensare la costruzione di un ordine globale fondato su quella “legge della pluralità” che Hannah Arendt diceva (o sperava?) essere la legge della Terra. [Em nota *: Questo saggio riprende e sviluppa le considerazioni di “Digressioni su Impero e tre Rome”, pubblicato nel n. 5/2001 di questa rivista.]⁹⁸⁵ (p. 196)

⁹⁸¹ Autores e conceitos-chave: metáfora romana, *orbis*, *urbe*, Brague, Toynbee.

⁹⁸² Conceitos-chave: Estados Unidos, império, Auctoritas, política.

⁹⁸³ Autores e conceitos-chave: ambigua potência, Europa, Kojève, De Giovanni.

⁹⁸⁴ Autores e conceitos-chave: sujeito europeu, cidadania política europeia, Friese, Negri, Wagner.

⁹⁸⁵ Autores e conceitos-chave: metáfora romana, cidadania europeia, nação europeia, Europa, sociedade, federação de povos e nações, comunidade plural, Arendt, Bretone.

CACCIARI, Massimo. Filosofia della natura, oggi. MicroMega: rivista bimestrale, Roma: Gruppo Editoriale L'Espresso, n.5, novembre/dezembro 2002, p.151-161.⁹⁸⁶

“Filosofia della natura” oggi? Nessun argomento potrebbe forse apparire più arcaico e inutile. E forse inutile lo è davvero – ma certamente necessario. L’idea che la natura sia dominio esclusivo delle scienze naturali, non solo è idea quintessenzialmente filosofico-metafisica, ma essa viene anche costantemente contraddetta dagli stessi scienziati. Nel comprendere e comunicare il senso delle loro ricerche e, più ancora, i problemi ultimi da queste suscitati, essi non possono riferirsi all’interrogazione filosofica. E proprio nel corso del XX secolo, dopo la crisi dei fondamenti della fisica classica, quest’intreccio si fa vitale. Non vi è testo dei “padri” della fisica contemporanea dove esso non svolga un ruolo costruttivo. Quella delle “due culture”, come di campi separati e sempre più tendenzialmente indifferenti, sembra leggenda divulgata dai filosofi, molto più che dagli scienziati. È la filosofia a “rimuovere” ogni interesse per la natura e ad ignorare o quasi nella sua ricerca le formidabili questioni metafisiche sollevate dagli Schrödinger e dai Pauli, dagli Heisenberg e dai Born, via via ino ai Faynman agli Jauch, agli Albert. La filosofia predilige, semmai, il confronto con storici della scienza o epistemologi o metodologi; la sua considerazione rimane esterna al lavoro scientifico vero e proprio. E tuttavia questo lavoro mai come oggi appare scientifico-filosofico insieme.⁹⁸⁷ (p. 151)

Come ne ridiscute le fondamenta il progetto scientifico contemporaneo, dopo la “crisi” a cavallo del secolo? E quale ci appare la sua “filosofia”? La crisi del riduzionismo deterministico sembra, agli inizi, dar ragione all’approccio fenomenista. Ma, in realtà, la liquidazione dell’idea del mondo esterno come “cosa in sé”, la radicale “dis-ontologicizzazione” della scienza fisica (che soprattutto Schrödinger, in polemica anche con Russel, intese affermare) (Nota 9: E. Schrödinger, *L’immagine del mondo*, Boringhieri, Torino 1963. Cfr. B. Bertotti e U. Curi (a cura di), *Erwin Schoedinger scienziato e filosofo*, Poligrafo, Padova 1994.), vale altresì come liquidazione di ogni metafisica della “volontà di potenza” dell’interpretazione! Il concetto di relazione diviene quello decisivo. Soggetto e oggetto formano un sistema di relazioni. Kant distingueva cartesianamente le due dimensioni – e da ciò l’impossibilità di operare una sintesi trascendentalmente fondata. Ma tolto il polo oggettivo precipita anche quello soggettivo (Nietzsche l’aveva intuito). Non c’è soggetto che nel pensare l’oggetto, ma non c’è oggetto in sé prima di questo atto del pensare. Non c’è oggetto se non in quanto osservato; ma noi sappiamo che l’osservazione agisce affettualmente sull’oggetto, alterandolo. E, a sua volta, l’osservazione trasforma i propri termini continuamente in base agli oggetti osservati. Soggetto e oggetto sono, potremmo quasi dire, simboli – o anelli della stessa catena. Il “dato” è dunque sempre un “fatto” (da fare! Il prodotto di un atto di osservazione) – ma anche la mente non è che per questo fare, e dunque non vive che per i “fatti” [Nota 10: J.M. Jauch, *Sulla realtà dei quanti*, Adelphi, Milano 1980].⁹⁸⁸ (p. 155-156)

Si dice: tutto ciò è assolutamente oltre lo sperimentabile. Si dice, anzi: tutto ciò non lo “vedremo” mai. E tuttavia è *obiectum mentis*. È immaginabile; e dunque anche “visibile”. Altrettanto poco sarà mai “visibile” il fondamento ultimo della materia o, che è logicamente lo stesso, il suo inizio. E tuttavia la scienza sembra dover tendere a questo fine – così come la vera filosofia prova a “corrispondere” alle domande ultime, e sempre ritorna sullo stesso. *Skepsis* interminabile per entrambe, “libera” da ogni facile scetticismo. È la tendenza all’ultimo ciò che fa scoprire tutte le “meraviglie” del cammino; è l’invisibilità del Fine ciò che fa vedere gli elementi del processo, rendendolo ricco, produttivo. La mente crea solo in quanto “imita” la creazione (o, per i credenti, il Creatore), e cioè “fingendo” di potersi porre nella posizione dell’Inizio (cio che mai potrà avvenire, poiché essa è naturalmente un prodotto dell’evoluzione cosmica). La scienza costruisce immaginando. E per questo le sue acque sono chiamate a confondersi di nuovo con quelle della filosofia; per questo la storia delle “due culture” non ha più senso – la scienza contemporanea è tanto poco “asservita” positivisticamente all’osservabile sperimentalmente, quanto la filosofia all’idealismo. (Semmai è la scienza a dover fare molta attenzione a certe sue possibili “derivate” idealistiche, di cui alcune interpretazioni del “principio antropico” offrono generosa testimonianza. Se il principio non si limita ad affermare il fatto che anche un minino mutamento “nella costante α della struttura fine che regola l’intensità delle forze elettromagnetiche e che è nota con grande precisione” [Nota 16: T. Regge, *infinito*, Mondadori, Milano 1994] determinerebbe conseguenze disastrose per gli organismi viventi e la scomparsa della vita – come noi la concepiamo – sulla Terra, esso si tradurrà inevitabilmente in una concezione finalistica, per la quale la natura avrebbe come “suo scopo” l’essere-osservata – e cioè “il fiore della mente”. Dal fatto, poi, che si diano equazioni fisico-matematiche dove gli osservatori devono essere presenti [Nota 17: B. Giacomini (a cura di), *Il principio antropico*, Spazio Libri, Ferrara 1991; U. Curi (a cura di), *kosmos. La cosmologia tra scienza e filosofia*, Corbo, Ferrara 1989.], si deduce la necessità della loro esistenza

⁹⁸⁶ Em “Filosofia della natura, oggi” Cacciari constata que apesar dos apelos dos maiores cientistas, a mesma filosofia que, por vias diversas, de Hegel a Schopenhauer e Nietzsche, determinou os limites do modelo determinístico, não consegue pois dialogar com a sua crise e os seus desenvolvimentos.

⁹⁸⁷ Autores e conceitos-chave: filosofia da natureza, Schrödinger, Pauli, Heisenberg, Born, Faynman, Jauch, Albert.

⁹⁸⁸ Autores e conceitos-chave: crise, filosofia, ciência, relação, sujeito, objeto, Kant, Nietzsche, Schrödinger, Curi, Russel, Jauch.

altrettanto “rigorosamente” che l’esistenza di Dio dalla sua pensabilità, nella cosiddetta prova ontologica.).⁹⁸⁹ (p.158-159)

Nella scienza contemporanea, in quanto “compresa” nel destino della Tecnica, come volontà di trasformare ogni oggettività, l’intera natura, in un positum, in un *Gemachte*, in un Fatto (Heidegger parla in questo senso dell’età della *Machenschaft*), è ben evidente questo sfondo gnostico (non platonico, non neo-platonico; lo vedremo subito): una profonda nostalgia di oltrepassare ogni vincolo spazio-temporale, un desiderio ossessivo di ubiquità. Il Male è ciò che si oppone a questo “conatus”, ciò che ne ostacola o trattiene o offusca la “luce”. Al suo termine, idea regolativa del suo procedere, dove soltanto esso sarebbe perfettamente soddisfatto: l’essere immortale, l’esseri fatti immortali. In *Nuova Atlantide* di Bacone questo percorso è già tutto leggibile.⁹⁹⁰ (p.159-160)

Nessun atomo materia è inanimato, privo di “mente”, e nessuna mente esiste “disincarnata”. Proprio il loro contraddirsi impedisce ogni riduzionismo; il loro “confondersi” rende gli accadimenti del mondo troppo ricchi per la nostra “fantasia”, per la nostra capacità di immaginare e predire. La “complessità” è delle teorie in quanto manifestazione dell’ontologica contraddittorietà del mondo, della *physis*.

Soltanto quando questa fosse completamente ri-creata, quando non vi fosse natura che come neo-natura, come null’altro che prodotto, di cui la mente tutto conosce (e la mente stessa si fosse rigenerata come un proprio fatto) – soltanto allora prospettiva potrebbe mutare. È questo l’estrema utopia del progetto tecnico-scientifico? È questo il nome ultimo della sua volontà di potenza? Certo, essa già oggi si presenta in forma tale da farci comprendere il bordo estremo cui può tendere la mente nel suo essere “stasis” perenne tra “natura” e “sovra-natura” – tra, per dirla con i termini hegeliani della *Fenomenologia*, il *Werkmeister*, il maestro-artigiano, che produce *nei limiti* dei materiali dati linguaggi ereditati, e il *Künstler*, che da sé, autonomamente, dà forma al proprio mondo. Il primo è figura dell’*ethos*; il secondo dell’*eros aiokos*. Il primo esprime la forza delle radici; il secondo quella del distacco: la scommessa di un ordine assolutamente senza *Ortung*. Questa polarità determina oggi le correnti fondamentali della diverse forme del nostro agire. Ed essa esige una radicale riflessione filosofica. “Oltre” sembra impossibile spingerci [Em nota *: Prolusione al IV Congresso internazionale di ontologia, tenuta a Madrid il 2 ottobre 2000].⁹⁹¹ (p.160-161)

CACCIARI, Massimo. Nota. In: BOATTO, Alberto. Casanova e Venezia. 1ª ed. Roma: Laterza, 2002, 169-170.

Nell’inquieta e lineare rivisitazione fatta da Alberto Boatto dei fausti e amari, illusori rapporti fra Giacomo Casanova e la sua Venezia, due sono gli spezzoni temporali che ne coinvolgono l’essenza. La giovinezza e il ritorno, nella piena maturità, dopo il primo e lungo esilio. Ma l’asse della vita di Casanova resta costantemente intrecciata al suo muoversi (advenire, ad-ventura) verso il continente europeo. Invito pertanto a cogliere, in una figura così multiforme, aspetti di singolare attualità. Fu sì, Casanova, uomo di mondo, ribelle, provocatore, “oltraggioso”. Ma ciò vuol dire anche che fu intraprendente, curioso, indagatore, sempre in tensione verso l’altro. Portatore di precisi segni (culturali, caratteriali), non si negò tuttavia agli stimoli esterni più diversi. Per lui, trasgressore, non esistevano confini, né sbarre, né muri di cinta.⁹⁹² (p.169)

Traendo spunto metaforicamente dall’attività amatoriale, da lui notoriamente esercitata “al limite” e con straordinaria “passione”, si può dire che il suo linguaggio e il suo comportamento perseguivano un fine: quello dell’incontro, dello stare insieme, del *cum-ire*.⁹⁹³ (p. 170)

Visitò moltissimi paesi e città senza però mai “attraversali” insulsamente, bensì dando vita in ogni occasione ad uno scambio di esperienze originali. Fu, insomma, un *inquietus*, che si appagava solamente nell’andare, nel vedere, nel mettersi alla prova, nel tentare (tentativo/tentazione mossero sempre la sua mente e il suo cuore).⁹⁹⁴ (p. 170)

Testimone autentico del suo tempo e della sua città, intollerante di ogni dipendenza, geloso della sua individualità, fu comunque, per lunghi anni, un Ospite in giro per l’Europa, e in quanto tale esemplarmente aperto all’interazione, consapevole di rappresentare una diversità e pertanto pronto ai rischi del rapporto. Nella vicenda esistenziale di Casanova è questo il tratto che ai nostri giorni più sorprende e illumina.⁹⁹⁵ (p. 170)

⁹⁸⁹ Autores e conceitos-chave: experimento, ciência, imitação, criação, observação, vida, Regge, Giacomini, Curi.

⁹⁹⁰ Autores e conceitos-chave: ciência contemporânea, técnica, espaço, tempo, mal, conatus, Heidegger, Bacon.

⁹⁹¹ Conceitos-chave: *physis*, vontade de potência, natureza, supra-natureza, *ethos*, *Eros aiokos*, filosofia.

⁹⁹² Autores e conceitos-chave: juventude, retorno, transgressão, confim, Casanova, Boatto.

⁹⁹³ Autores e conceitos-chave: limite, paixão, linguagem, *cum-ire*, Casanova.

⁹⁹⁴ Autores e conceitos-chave: *inquietus*, tentativa, tentação, Casanova.

⁹⁹⁵ Autores e conceitos-chave: testemunha, hóspede, Europa, Casanova.

Na figura de Casanova em transito pela Europa, Cacciari parece ver a idéia de *hospes*, *hostis*.

CACCIARI, Massimo. Due passi all'inferno. Brevi note sul mito della pena. In: CURI, Umberto; PALOMBARINI, Giovanni (org.). Diritto penale minimo. Roma: Donzelli, 2002, p.243-253.⁹⁹⁶

Nell'idea di pena sembrano ormai confondersi dimensioni incommensurabili. Retribuzione, afflizione, prevenzione, neutralizzazione, recupero, cura, rieducazione, socializzazione: finalità e significati diversissimi si affastellano in precarissime sistemazioni, la cui *vanitas* è appena mascherata dal severo linguaggio del formalismo giuridico. Sarà possibile accertare se tale situazione – esito di una secolare vicenda – corrisponda a un momento di crisi “disciplinare” o piuttosto a una necessità più profondamente inscritta nelle aporie della nostra cultura soltanto dopo aver interrogato l'idea della pena nelle sue versioni fondamentali e nelle sue contraddizioni costitutive.

Il primo, grandioso mito che la informa è quello della *giusta retribuzione*. Per l'Occidente appare ancora quasi ovvio intendere la pena come conseguenza, come affetto: essa segue al delitto; il peccato, il delitto chiamano la pena. La pena è *invocata*. Il Tribunale accorre al delitto. Non è necessario che il singolo sia consapevole del peccato commesso, poiché è questo tale, nella sua propria obiettività, che vuole la pena. L'esistenza stessa della pena dimostra la precedente perpetrazione di un crimine. Il rapporto crimine-pena scavalca completamente la dimensione psichica del singolo.⁹⁹⁷ (p.243-244)

Il mondo veterotestamentario conosce, forse, la più inesorabile connessione tra peccato e pena. La puntigliosa, ossessiva rappresentazione delle sofferenze connesse alla trasgressione della Legge domina nell'Antico Testamento; basti citare Deuteronomio 28, 15 sgg.: “Ma se non obbedirai alla voce del Signore tuo Dio...”, dove la pena assume tratti distruttivi nei confronti del colpevole e della sua discendenza. Nei testi talmudici questa perfetta corrispondenza tra peccato e punizione è portata, a volte, a forme paradossali: il saggio Nahum, ridotto senza mani e senza gambe, coperto di pustole schifose, disteso su un letto immerso nell'acqua per impedire alle formiche di divorarlo, sconta la pena che si merita: a un mendicante che gli chiedeva aiuto rispose di attendere un attimo per poter scendere da cavallo. Anche qui, l'incoscienza della colpa non conta nulla, ciò che conta è la Legge nella sua assolutezza. Il rapporto pena-colpa è metafisico, fondato sulla lettera della Legge, non sulla sua umana lettura. Il patto tra Dio e Israele vincola in assoluto: chiunque e comunque lo trasgredisca va inesorabilmente “ricompensato”.⁹⁹⁸(p. 244)

È proprio questa dimensione del patto – che permette, specie nella letteratura talmudica, una rappresentazione formale-giuridica forte dell'idea retributiva della pena – a essere estranea alla gratità classica. Anche qui la pena vale come punizione di una colpa commessa, è *supplicium*, ma questa colpa non presenta nessuno dei tratti del peccato ebraico, personalmente commesso nei confronti di un Dio con il quale il credente sta in personale rapporto, come con l'Unico (per quanto mediato tale rapporto sia dallo spirito della comunità eletta). Nella greicità, il fondamento della colpa è *hybris*, l'atto di prepotente superbia di chi pretenda di infrangere i *métra* di Dike.⁹⁹⁹ (p. 245)

Colpa è, essenzialmente, trasgredire il ritmo cosmico, infrangere le stesse leggi della polis che su quel ritmo si sono miticamente definite. La pena ristabilisce l'ordine. Tutto è contesa e guerra. Tutto è *polemospolis*. [Nota 3: Sul rapporto tra i due termini, oltre l'aloro tardo-umanistica separazione, cfr. l'illuminante saggio di G. Miglio, *Guerra, pace, diritto*, in Aa. Vv., *Della guerra*, Arsenale cooperativa, Venezia, 1982] Ma attraverso la stessa contesa, Dike mantiene ogni cosa nella misura, nel suo Nomos. Tale concezione è definibile come cosmica, per distinguerla da quella ebraica, radicata, invece, in un'idea della giustizia divina “libera” da ogni Necessità.¹⁰⁰⁰ (p. 245)

Che cosa intendeva Simone Weil scrivendo: “a causa dell'assenza di Cristo (=amore soprannaturale) la mendicità in senso lato e l'atto penale sono forse le due cose più atroci di questo mondo, due cose infernali. Hanno il colore stesso dell'inferno”? [Nota 20: S. Weil. *Attesa di Dio*, Roma, 1954, p.193] Un pensiero radicale, anti-romantico nell'essenza, come quello della Weil non può che separare assolutamente, de-cidere tra la dimensione anassimandrea della Dike e quella dell'atto penale, che appartiene al diritto positivo. La prima si svolge secondo necessità (“è la verità” dice la Weil – tutt'uno con l'ordine del mondo o la divina Provvidenza) [Nota 21: Id., *La prima radice*, Edizioni di comunità, Milano, 1954, pp.302-4.], la seconda ha, invece, il colore stesso dell'inferno. La svolta, rispetto alle immagini del diritto (anche laddove esso è dalla giustizia) dominanti nella nostra cultura, è talmente violenta, da non poter far pensare soltanto a un'enfaticizzazione retorica.¹⁰⁰¹ (p.251)

Kafka l'ha intuito con bruciante chiarezza in tutta la sua opera, nella *Colonia penale* in particolare. La macchina della perfetta retribuzione, il perfetto *supplicium*, si sfascia, si disintegra, impazzisce. La sua

⁹⁹⁶ Massimo Cacciari é um dos colaboradores do livro *Diritto penale minimo*. Em sua contribuição Cacciari procura apresentar como a idéia de pena vem sendo tratada enquanto mito desde os textos bíblicos até a literatura moderna, de Kafka.

⁹⁹⁷ Autores e conceitos-chave: mito, pena, justa retribuição, efeito, Pannikar, Maistre, Baudelaire.

⁹⁹⁸ Conceitos-chave: pena, culpa.

⁹⁹⁹ Conceitos-chave: *supplicium*, *hybris*, pena, Grécia.

¹⁰⁰⁰ Autores e conceitos-chave: culpa, *polemospolis*, Miglio.

¹⁰⁰¹ Autores e conceitos-chave: ato penal, inferno, direito, justiça, Weil.

mano non incide più sul corpo del condannato, in pazienti, sistematiche volute, la Norma trasgredita, ma affonda come un pugnale assassino. Non retribuisce, ma assassina selvaggiamente. Il condannato non si *illumina* più, dopo la stesa ora, finalmente redento dalla stessa pena (l'ideale rieducativo è pallido sostituto dell'idea retributiva, anche sotto questo profilo), ma muore come un cane. Si badi: è la stessa macchina, nella stessa Colonia, nel momento, però, in cui questa abbandona "le antiche usanze". L'idea retributiva rivela il proprio volto terribile – e lo rivela, come è giusto, sul corpo del proprio stesso ultimo fedele.

Se nella *Colonia penale* viene disfatta la maschera del "sii giusto!", nel *Processo* è pensata nelle sue conseguenze radicali la struttura stessa del formalismo giuridico. L'idea di giustizia che ne informa il linguaggio viene indicata da Kafka nell'episodio di Titorelli. Essa è giustizia *bendata* e con le *ali ai piedi*. "Veramente rappresenta la giustizia e la dea della vittoria insieme" condessa Titorelli. Ma la vittoria è esattamente ciò da cui la giustizia fugge (Weil)! Bendata e con le ali ai piedi, la Giustizia si trasforma nella dea fortuna, del caso, del rotolante arbitrio. Ma il termine trasformazione non va inteso come se si trattasse di una "caduta": l'idea di giustizia della forma del diritto, dell'amministrazione e dell'atto penale, è bendata-alata in quanto tale e da sempre. Apocalittica, in ogni senso, è la sua manifestazione.¹⁰⁰² (p.251)

CACCIARI, Massimo. Credere di non credere – paradossi della filosofia e del cristianesimo. In: RUGGERI, Giovanni (org.). Il centro è il confine: interviste su cristianesimo e modernità. Gorle B G: Servitium, 2002, p.15-33. ¹⁰⁰³

"L'ascolto è icona del Verbo, che è vera icona del Padre. Sono uno perché indisgiungibili, non perché identici. L'ascolto aborre dalla logica dell'identità; è sempre attenzione e interrogazione, un perenne *riaprire* le orecchie e *ridisciogliere* la lingua. L'ascolto della veramente libera conosce tutto l'abisso che la distingue dalla visione e dall'Ultimo. E *ama* tale perfetta distinzione in ogni sua fibra. Idolatria somma: costruirsi immagini della visione attraverso il nostro dire-in-ascolto. È il servo che esige segni, tangibili manifestazioni, poiché non sa ascoltare, ha le orecchie marute. Nulla gli sembra l'alito fuggente del *Verbum*. Il soffio, il respiro, il vento più leggero sono per lui le più caduche delle cose. Il Figlio, invece, attende proprio l'impercettibile, l'Invisibile. Dove il servo nulla vede, nulla tocca, dove per il servo regna soltanto l'assoluto silenzio, il figlio è in ascolto e dell'ascolto dice. Per il servo, è tutto silenzio ciò che non vede; il Figlio, invece, vede l'ascolto. Dove non tocca, il servo è perduto; vuole immagini salde, che lo *legghino*; e non sa immaginarsi libertà dalla "religio" che non sia costruzione di un'altra. Così *legato*, di nulla è responsabile, a nulla deve rispondere. Il Figlio, che tutto si arrischia all'ascolto, ritrova la parola solo ek-staticamente, allorché è "fuori" di sé, nell'ascolto. Esprimersi è per lui "gettarsi" oltre se stesso, all'ascolto – e solo allora può nuovamente dire. Ecco, pronuncia un suono. Ma l'inizio di questo suono, di questa sua parola, è *già iniziato*. Questo determinato inizio è già ascolto – ha già udito l'inizio. Ora il suono continua: l'ascolto si dice, si articola. Esprimiamo l'ascolto, dobbiamo dire l'ascolto che è icona dello stesso Inizio. Fedeltà difficile e ciò che nessuna immagine potrà mai comprendere, esaurire, risolvere. Perciò il Figlio non giudica. Egli *dona senso*, non stabilisce significati".¹⁰⁰⁴

Nell'epoca che, secondo molti, doveva segnare l'irreversibile trionfo della secolarizzazione e la definitiva presa di congedo da ogni riferimento di carattere religioso, stiamo assistendo ad una diffusa – e forse anche confusa – ripresa di interesse per la religione e, più in generale, per la dimensione del sacro. Il fenomeno presenta molti aspetti, spesso assai eterogenei tra loro, che vanno – solo per fare un esempio – dalle espressioni della galassia New Age ad una rinnovata sensibilità per domande di tipo filosofico-religioso. Qual è la sua lettura?

Si tratta di cose assolutamente incomparabili le une con le altre. Ciò di cui lei parla è sicuramente il riflesso di una crisi, o di una serie di crisi che hanno attraversato i diversi pensieri laici e che sono state vissute in modi e forme diverse: dalla ripresa di attenzione verso il cosiddetto pensiero negativo, ai vari filoni di filosofia analitica, e, più in generale, alla critica portata verso ogni impostazione filosofica di tipo sistematico, idealistico. Alla base di questo nuovo interesse per la dimensione religiosa e teologica vi sono quindi esiti è giunto questo percorso della filosofia contemporanea, dissolutivo di antiche certezze e di antichi fondamenti. Poi vi è senz'altro anche un interesse in sé, maturato dalla ripresa di studi filosofici classici e sostenuto da una riconsiderazione del pensiero classico. Nel novanta per cento dei casi, tuttavia, è presente un elemento di ripresa non propriamente religiosa ma superstiziosa; in un'epoca di crisi diffusa, di mancanza di punti di riferimento, di crollo di vecchie

¹⁰⁰² Autores e conceitos-chave: máscara da justiça, Kafka, Weil.

¹⁰⁰³ *Il centro e il confine* reúne quatro entrevistas, de quatro pensadores: Massimo Cacciari (Credere di non credere); Raimon Panikkar (la fede non è un'ideologia); Elmar Salmann (Mistica, l'inaudito cristianesimo); e Antonie Vergote (La libertà nascosta negli abissi dell'anima). As entrevistas recolhidas no volume já haviam sido publicadas parcialmente em *Conquiste del lavoro* (diário da CISL), em *La Nostra Domenica* (semanal diocesano de Bergamo) e no diário *L'eco di Bergamo*.

¹⁰⁰⁴ Fragmento retirado do livro *Dell'inizio*, de Massimo Cacciari [Milano: Adelphi, 2001, p.595-596.]
Conceitos-chave: audição, ouvir (*ascolto*).

ideologie e antiche certezze, un ritorno al religioso come superstizione è tipico, non è una novità del contemporaneo: anche all'epoca della frantumazione del tardo impero – come spesso, in momenti di crisi sociale, politica, filosofica – vi era stata un'esplosione di forme di religiosità superstiziosa. Io credo che gran parte della religiosità di cui in questo momento si parla abbia questo carattere, sia cioè costituita da tentativi regressivi di recuperare perdute identità, smarrite sicurezze: si risponde in modo regressivo a un'inquietudine oggettiva nel mondo contemporaneo.¹⁰⁰⁵ (p. 20)

A differenza di una certa posizioni fino a qualche tempo fa dominante nella cultura contemporanea – e italiana in primis – lei ha sempre sostenuto che teologia non sono irrelate tra loro, bensì indistricabilmente connesse. Eppure la teologia cristiana si sa e si vuole differente da un discorso puramente filosofico: "basta leggere la vulgata teologica di casa nostra per rendersene conto.

Ciò avviene perché la teologia cattolica si è presentata a volte in forma puramente dogmatica; ma i grandi teologi sono sempre stati filosofi. Del resto non è possibile che sia altrimenti: il linguaggio della nostra tradizione teologica è intrinsecamente congiunto a quello della tradizione filosofica, e viceversa; non è in alcun modo possibile separarli. Dopodiché possiamo certamente porre una distinzione di fondo, secondo la quale la teologia presuppone il proprio *lógos*. Quando infatti si dice "teo-logia", il *lógos* di cui il teologo parla ha un valore duplice: è il *lógos* "del" teologo ma è anche il *lógos* "che" il teologo indaga, quindi un *lógos* presupposto; in tal senso anche un teologo che paradossalmente non credesse, tuttavia quando indaga lo fa interrogando un *lógos* che comunque presuppone. Nella filosofia invece, secondo il grande insegnamento husserliano, non si può presupporre nulla, nessuna parola, nessun linguaggio: ogni forma del presupporre deve essere epochizzata. Ma – ciò è possibile?¹⁰⁰⁶ (p.24)

In ambito cattolico, non solo si è sempre guardato con grande interesse al suo pensiero – basti ricordare, ad esempio, i suoi frequenti "colloqui" con teologi come Bruno Forte, Piero Coda, Enzo Bianchi, o con vescovi come il cardinale Martini – ma si apprezza anche la serietà e rigosità della sua lettura della tradizione cristiana. Eppure lei si è pubblicamente dichiarato non credente. Cosa distingue il cosiddetto credente dal cosiddetto non credente?

È un paradosso. La differenza tra credente e non credente non sta nel fatto, come talvolta volgarmente si intende, che il credente sarebbe certo mentre il non credente dubita, perché anche il credente è continuamente incredulo, come si dice nel Vangelo: "Credo, aiuta la mia incredulità" (Marco 9, 24). Il credente è abitato da un'angosciosa certezza e il non credente da un angoscioso dubbio, ma il dubbio è sempre in funzione della ricerca di una certezza; la differenza non è dunque su questo piano. Io credo che la differenza sia assolutamente imperscrutabile. La questione forse è "semplicemente" se la tua ricerca, il tuo parlare intorno a queste questioni corrisponde a un tuo dubbio, a una tua condizione personale e per forza di cose sempre culturalmente connotata, o piuttosto se corrisponde all'esigenza che senti di rispondere ad una chiamata. E questo non è decidibile in alcun modo. Credo che, molto semplicemente, la differenza sia alla fine assolutamente imperscrutabile. Uno crede di credere, l'altro crede di non credere; e quest'ultimo crede di non credere perché non ha mai ascoltato la voce di un Altro: ha sentito la propria voce, è stato appellato in qualche modo da se stesso all'interrogazione, mentre il credente è stato come costretto a questo tipo di dubbio, a questa modalità dell'angoscia, da una voce che lo trascendeva. Ma è solo il singolo che dice a cosa ha risposto: se alla voce del silenzio, come dice Heidegger, o alla voce dell'Altro, come dice il credente. Naturalmente c'è anche il non credente che non si interroga minimamente su queste cose, è estraneo a tutto ciò; ma in questo caso allora la differenza è molto semplice.¹⁰⁰⁷ (p. 30)

[...] Io credo di non credere: perché? Per il fatto che non credo tutta la mia esperienza su queste questioni, tutto il mio interrogarmi su questi problemi sia stato in alcun modo spinto da altre motivazioni o chiamate che non fossero il mio stesso silenzio. Anche nella iconologia di questo problema è chiara la differenza: c'è sempre stata una chiamata che ha fatto irruzione; le vocazioni non sono mai la maturazione di un processo educativo: all'inizio vi è sempre un trauma. Il mio silenzio invece è sempre lo stesso, non c'è trauma. Ora nel silenzio di chi crede irrompe un "chi", e questa è la differenza fondamentale. Il mio silenzio invece mi interroga quotidianamente da sé. La differenza, lo ripeto, è che a un certo momento in questo silenzio irrompe un "chi"; e allora comincio a credere di credere, quando appunto in questo silenzio si determina uno shock, una rottura, un trauma. Perché poi il credente crede di credere e chiede di essere aiutato nella sua incredulità? Perché egli si interrogherà sempre se questa irruzione, questo "chi" che ha fatto irruzione sia veramente l'Altro o un trauma psicologico, un'altra faccia di se stesso. Per questo il credente non è mai certo di credere: teme che sia sempre l'altra faccia di se stesso ciò irrompe, quindi una mera dimensione psicologica e non

¹⁰⁰⁵ Conceitos-chave: religião, religiosidade.

¹⁰⁰⁶ Autores e conceitos-chave: filosofia, teologia, *teo-logia*, *logosi*, Husserl.

¹⁰⁰⁷ Autores e conceitos-chave: crer, não-crer, Heidegger.

una dimensione spirituale. Ma questa alternativa, come dicevo, non è decidibile e la differenza tra chi crede di credere e chi crede di non credere rimane imperscrutabile.¹⁰⁰⁸ (p.31)

CACCIARI, Massimo. Il cuore oltre l'ostacolo. *MicroMega*: rivista bimestrale, Roma: Gruppo Editoriale L'Espresso, n.4, settembre/outubro 2003, p.71-74.¹⁰⁰⁹

Caro Paolo,

“omnia tempus habent” – non vi è il tempo dentro cui scorrerebbero le nostre faccende, ma ogni nostra fatica o gioia e ogni nostra età ha il suo. E così ogni età ha anche il suo modo di “indignarsi”. Credere che ve ne sia uno più nobile altri è un po’ “giovanelistico”, non ti pare? La mia “indignazione” vorrebbe sapersi esprimere anzitutto attraverso analisi, giudizi e proposte, senza escludere, e tantomeno ritenere vizio infantile, “salire” in piazza a manifestare. Per deformazione professionale, ritengo che i nostri malanni derivino essenzialmente dai “peccati” delle nostre analisi, giudizi e proposte. Non ci salveremo l’anima gridando alto il nostro sdegno, ma se avremo contribuito a comprendere la svolta culturale e politica che viviamo e a viverla consapevolmente. Ciò che *MicroMega* ha fatto fin ora, svolgendo un’insostituibile funzione critica, di riflessione storica e teorica, non solo sulle contraddizioni che attanagliano la sinistra italiana, ma avanzando proposte di riforma degne davvero di un “nuovo governo e nuovo parlamento in Italia” (basterebbe pensare al tuo impegno per la ridefinizione di una politica federalista). Io sono altrettanto certo di te che il riformismo o è radicale o finisce con l’assommare i vizi del trasformismo, dell’opportunismo e della peggiore democrazia “discutidora”.¹⁰¹⁰ (p. 71)

Ho speso (invano) gli ultimi anni a predicare una via per la ridefinizione dell’Ulivo che mi sembrava l’unica realistica ed efficace: una sintesi federalistica autentica, con una chiara distinzione di compiti e poteri tra la direzione centrale della federazione e i diversi soggetti che la componevano. Federazione fondata, realisticamente, su una prospettiva forte di governo, non sulle tavole della Legge. Nulla di ciò è risultato realizzabile. Ora partito riformista e lista unica. Bene. Esistono momenti (di nuovo: *omnia tempus habent*) in cui è necessario lanciare il cuore oltre l’ostacolo.¹⁰¹¹ (p. 73)

Berlusconi è il sintomo locale di una malattia generale (mortale? Non so): la deriva oligarchica, apparentemente irresistibile, della democrazia. L’amministrazione Bush, il neoconservatorismo americano (“metafisicamente” opposto a quello della guerra fredda) guida la danza. Lo stesso problema – su cui tu giustamente insisti – del “conflitto d’interessi” è così colossale dalle parti dell’Impero da far apparire quello nostrano come un gioco da ragazzi. Questa è la sfida! Quale democrazia? Possiamo limitarci a ripetere slogan sulla “democrazia partecipativa”? Possiamo pensare di sfangarcela con una resurrezione dell’azionismo e la celebrazione dei suoi padri? Oppure con una macedonia di azionismo e cattolicesimo popolare? *MicroMega* si è caratterizzata in questi anni per il tentativo di arrischiare analisi e proposte a questa altezza. Continuiamo così. Non consoliamoci fingendo che i nostri mali derivano dal non “denunciare” abbastanza Berlusconi, o peggio, dal cosiddetto “disimpegno”.¹⁰¹² (p. 74)

CACCIARI, Massimo. Arte e terrore. *MicroMega*: rivista bimestrale, Roma: Gruppo Editoriale L'Espresso, n.5, novembre 2003, p.175-184.¹⁰¹³

1. Terrore è paura che scuote, che fa tremare (il greco *trémo* appartiene alla stessa radice), ma non di fronte ad un caso qualsiasi. Proviamo terrore solo per ciò che balza di fronte a noi, imprevedibile e intrattenibile, che sorge in tutta la sua potenza da un “fondo” inafferrabile. Il tedesco *schrecken* serba in sé questo senso del balzare su (*aufspringen*) [Nota 1: non intendo qui proporre una traduzione del “phobos” aristotelico. Sarebbe, a questo proposito, ancora di grande interesse discutere l’interpretazione che delle idee centrali della Poetica fornisce Lessing nella Drammaturgia d’Amburgo. Lessing rifiuta assolutamente di attribuire a *phobos* il senso dello *schrecken* (in *phobos* risuona etimologicamente il timbo della fuga), e lo rende con *Furcht*, timor, ma timore pieno di compassione (*Mitleid*). La tragedia sarebbe essenzialmente l’imitazione di un’azione che suscita *Mitleid*, *mitleidwürdig*; noi non siamo commossi o spaventati per il male che capita ad un altro, ma temiamo di divenire anche noi oggetto di pietà e perciò com-patiamo con i personaggi del dramma. Senza tale pieno “coinvolgimento” non si dà né *phobos* né *eleos* (*Furcht* e *Mitleid*), ma, al più, soltanto “tendresse”

¹⁰⁰⁸ Conceitos-chave: crer, não-crer, trauma, silêncio.

¹⁰⁰⁹ Em “Il cuore oltre l’ostacolo”, Massimo Cacciari desabafa, num texto em formato de carta (dirigida a Paolo, provavelmente Paolo Flores d’Arcais, fundador da revista *MicroMega*) sobre a situação política italiana.

¹⁰¹⁰ Discussão-chave: situação política.

¹⁰¹¹ Discussão-chave: partido político.

¹⁰¹² Discussão-chave: política mundial, Berlusconi, Busch.

¹⁰¹³ Em “Arte e terror” Massimo Cacciari mostra como é possível uma aproximação entre Heidegger e Hegel e como se tem necessidade de ambos para compreender o nexo entre arte e terror em todo o seu caráter ontológico. Neste texto é possível perceber uma aproximação também entre Cacciari, Rella e Agamben em relação à idéia de linguagem e morte.

o “filantropia”. Ora, se, da un lato, è evidente come qui Lessing tenda a “moralizzare” (anche se infinitamente meno che nella tradizione dell’aristotelismo secentesco) l’idea aristotelica di tragedia, la sua interpretazione non contraddice affatto il nesso col “terrore”, concepito come un ri-volgersi faccia a faccia alla cosa, al pragma, al prò-blema. Lo spettatore-theoròs non vede affatto soltanto i pathe dell’eroe, ma come egli li affronta; non è guidato solo dall’evento, ma dal canto del Coro. In questa corrispondenza il tema del *Mitleiden* sollevato con forza da Lessing rimane essenziale. Se vien meno la piena “complicità” tra spettatore e drama ogni forma propriamente tragica si fa impossibile. Ma terrore, come si intende in questo saggio, vale come l’*eschaton*, il limite ultimo proprio del *Mitleiden*, il grado estremo della pietà in me e per me, che mi afferta attualmente di fronte all’esperienza dell’eroe.]. Ma terrore non indica neppure soltanto questo *pathos*, questo essere colpiti dall’improvviso emergere di una presenza o un evento *pre-potenti* rispetto alla potenza del nostro discorso e dell’orientamento consapevole della nostra volontà. In terror il senso del *trémo* si unisce a quello del *trépo*, che indica il volgersi, il rivolgersi. Il terrore non colpisce soltanto, ma obbliga anche a mutare orientamento, direzione, sguardo. Il terrore ci costringe a rivolgerci. Non soltanto quando fa fuggire. La fuga è soltanto una delle forme che assume il terrore. Sempre, invece, in generale, il terrore impedisce che si prosegua per la via usuale; il passo si arresta. Il terrore non consiste tanto nella paura che suscita quell’*ob-iectum* che ci è sorto dinnanzi, ma piuttosto nell’avvertire che dobbiamo volgerci altrove, che la strada finora percorsa è sbarrata, e nulla assicura che altre possano aprirsi.¹⁰¹⁴(p. 176)

[...] Il nesso tra arte e terrore è *ontologico*. L’arte è per la *in-securitas* che esprime; essa non è che il manifestarsi, il farsi evidente, di una potenza soverchiante l’ordine (il *nomos*, il *logos*) secondo cui avevamo fino a quel punto disposto la nostra esistenza, e che ci obbliga ad aver *cura* (abbandonando con ciò stesso ogni *securitas*, che significa assenza di cura) di problemi ancora impensati e di vie mai tentate. Spaesamento, estraniamento, *insecuritas* sono perciò lungi dall’essere “effetti” particolari di particolari manifestazioni artistiche contemporanee. Essi costituiscono, all’opposto, l’essenza stessa di quel problema (*pro-blema*, in greco, non è che la cosa, il pragma stesso nel suo apparire-e-incontrarci, balzarci contro, spingendoci alla domanda: perché? Da dove?), di quel problema inesauribile, che è, per la nostra civiltà, quella dimensione del fare che chiamiamo “arte” o “poesia”.¹⁰¹⁵ (p. 176)

La filosofia – così io credo si possa dire – nasce per Platone proprio da quello spettacolo “tremendo” che è la poesia, la poesia tragica in primissimo luogo. Che cosa è il “tremendo” di questa poesia? La forza con cui esprime i *pathe* del mortale, pretendendo addirittura di insegnare attraverso la loro rappresentazione? Sì, anche – poichè, per Platone e tutta la filosofia dopo di lui *pathe* è necessario “guarire”, e non se ne guarisce semplicemente rappresentandoli. Radicale in sufficienza della *Katharsis* tragica. Ma non basta. Se soltanto in ciò consistesse la differenza, Platone avrebbe parlato, come Hegel, di “superamento” dell’arte, non della necessità di metterla a tacere. Si tratta, allora, del fatto che, per dirla con Nietzsche, la poesia è intrinsecamente arte della menzogna, *technè apatetikè*, poichè, in verità, non imita, non riproduce alcunché di reale ma simula di imitare o ri-presenare, mentre in realtà inventa fantasmi, chimere, sogni? Sì, anche – e già qui ci avviciniamo al nocciolo del discorso platonico. Meravigliosa, *poly thaumastòn*, davvero questa *technè*, che fa apparire reali i fantasmi della fantasia, che dà corpo a ciò che non è. E tremenda – poichè è l’inganno per eccellenza predicare l’essere di ciò che non è, la più radicale *trasgressione* del discorso bene fondato, del discorso diritto, dell’*orthòs legein*. E tuttavia – se si trattasse di mera menzogna, di mero inganno, potrebbe forse così intensamente “incantarci” e costringerci ad averne cura? Perché questa “menzogna” non tace neppure quando essa è disvelata? Perché il discorso falso può sempre essere messo a tacere, ma non la voce della Musa? Perché piace? Ma come? Anche l’artigiano produce cose “piacevoli”: la dimensione della “piacevolezza” è immanente ad ogni prodotto della *technè*; essa fa tutt’uno con la sua *utilità*.¹⁰¹⁶ (p.177)

Viene da lontano, dunque, quella “maledizione” della poesia per cui essa evoca “possibilità inaccessibili”, per cui essa “apre la notte all’eccesso del desiderio”, che Bataille ha indagato lungo tutta la sua opera. Tale “maledizione” ne accompagna le espressioni più “arcaiche”. La poesia non impone un discorso al giudizio, ma *si espone* alla voce che chiama al silenzio dell’Inizio, alla voce che chiama al venir-meno della voce, della sua rammemorante potenza. In questi termini, oserei “parafrasare” Celan. La terra su cui essa poggia non è mai stata la “ben fondata” terra del *Nomos* – quella che il *Nomos* comprende col suo sguardo, quella dotata di certa misura, e che secondo misura il *Nomos* “distribuisce”. Anche quando disegna le forme più salde, anche quando ri-taglia nello spazio la statua, il teatro, il tempio più perfettamente *ritmati*, anche allora, in realtà, è la relazione di questa Forma con l’In-finito, con l’*Apeiron* che la abbraccia, il problema che essa esprime, cui essa si espone. Bisogna sempre ricordare che l’epoca del Partenone è la stessa della tragedia.¹⁰¹⁷ (p. 179)

¹⁰¹⁴ Autores e conceitos-chave: terror, *mitleiden*, *eschaton*, Lessing.

¹⁰¹⁵ Conceitos-chave: ontologia, arte, terror.

¹⁰¹⁶ Autorese e conceitos-chave: poesia, arte, representação, fantasma, *technè*, técnica, mentira (menzogna), Platão, Nietzsche.

¹⁰¹⁷ Autores e conceitos-chave: poesia, excesso, silêncio, voz, *Nomos*, Bataille, Celan.

“*Der Mass ist uns fremd...*”, ma questo non è semplicemente il carattere del contemporaneo. L'ontologica *in-securitas* del nostro esserci è essenzialmente il problema della rappresentazione artistica. Se il terrore, il far-tremare, lo sconvolgere, l'espressione del pericolo sommo, che si esprime appunto nel meno della stessa via di *fuga* – se tutto questo appare come l'elemento in cui vive l'arte della Grande Città contemporanea, del *Nervenleben* metropolitano, esso va tuttavia interrogato secondo una direzione più essenziale. E la grandezza dell'arte contemporanea consiste forse proprio nel rivelarla. Nella rapidità delle sue metamorfosi, essa appare spesso come “moderna”, nel senso banale del “modo”, nel senso dell'attualità caduca, della *moda*. Mentre proprio il suo “modificarsi” esprime la sua storia – la sua storica come destino. Di fronte all'espressione artistica qualsiasi ordine è per esser-trasgredito, qualsiasi legge sussiste per essere “mossa”, nessuna terra è salda e ogni casa è un passaggio.¹⁰¹⁸ (p. 179)

Passagenwerk: questa è l'essenza di quel fare che è il fare artistico. Ma il passaggio per eccellenza, quello più tremendo, quello che incute più terrore, è quello che *incarna* la verità stessa. L'arte, nella sua irremovibile esteticità, mostra come l'apparire stesso sia essenziale all'essenza, “*der schein selbst ist dem Wesen wesentlich*” (Hegel). Con ciò essa distrugge la concezione della verità come necessità universale e ideale – come necessità nel senso della Necessitas, cioè del *ne-cedere*, del non venir mai meno, dell'essere sempre in sé e per sé. L'arte mostra, invece, come la necessità della verità consista proprio nel suo rivolgersi all'apparire, nel suo trapassare in esso. La dimensione dell'estetico cessa di apparire soltanto come quella del contingente, dell'occasionale – ma, ad un tempo, il *trapassare*, il movimento dell'apparire, viene assunto nell'idea stessa di verità. Ecco il *sapere* dell'arte: che la dimensione del trapassare, e cioè la *morte*, appartiene all'essenza stessa della verità. È questo suo *sapere* ci colpisce e ci spaesa – e ci seduce insieme. Il suo linguaggio mostra cioè, più radicalmente di ogni altro, il legame essenziale tra linguaggio e morte.¹⁰¹⁹ (p. 180)

2. Ma possiamo anche intendere il rapporto ontologico tra arte e terrore implicando in esso il problema del Politico. E anche qui Hegel è guida. Intendo dire che il terrore rivoluzionario, il terrore come arma fondamentale del Politico contemporaneo, ha essenzialmente a che fare con le forme che in quest'epoca assume il “tremendo” del fare artistico. Nella sua “condanna” dell'arte Platone insiste su un elemento che, con segno rovesciato, ritorna prepotentemente nell'estetica contemporanea. La prova essenziale del fatto che l'arte (Platone, com'è noto, fa l'esempio del pittore) simula di rappresentare fedelmente le cose così come in verità sono, mentre in realtà non esprime che fantasmi, consiste nella perfetta inutilizzabilità degli oggetti-immagini che essa produce. L'idealismo platonico verte interamente sull'esigenza di “salvare i fenomeni”, esigenza concretissima. L'idea consente infatti di “tener ferma” di fronte allo sguardo la cosa, di *possederla* – e perciò di poterla usare e trasformare. Nulla l'arte sa, dice Platone, di questa cosa, del *pragma* reale (*pragma*, in greco, indica la cosa proprio dal punto di vista della sua utilizzabilità, dal punto di vista della *prassi*), anche se simula di conoscerla. Le “cose” rappresentate dall'arte sono perciò *in-utili*. E proprio questa ontologica condizione di inutilizzabilità, che per Platone è il segno negativo del carattere non conoscitivo dell'arte, diviene quella dimensione straordinaria e trasgressiva che ne costituisce il perturbante-seducendo agli occhi del contemporaneo.¹⁰²⁰ (p. 181)

Nel linguaggio di Bataille potremmo parlare di *dépense*: l'azione politica si volge ad *eccedere* ogni misura e ogni calcolo, trasgradi la misura del semplicemente utile-utilizzabile, fino a giungere a non avere alcuna “cura” per la propria stessa sopravvivenza. Ed è proprio l'in-utilità, opponendosi al calcolo “borghese” di interesse, ciò che costituisce il segno dell'assoluta libertà dell'agire politico.¹⁰²¹ (p. 181)

Nella relazione inscindibile tra linguaggio e morte appare, dunque, anche l'affinità tra politica ad arte. L'arte parla il linguaggio del trapassare della verità nell'evento (e questo *trapasso* per l'arte contemporanea non conosce resurrezione!); la politica quello della volontà di potenza che vuole annullare l'altro nel riconoscimento di sé, che vuole soddisfarsi sussumendo in sé ogni alterità, facendola *trapassare* in sé. Non semplicemente l'arte rappresenta l'evento, ma *nell'evento* la morte della verità; non semplicemente la politica esprime la capacità di dare-ricevere morte, ma di darla-riceverla *in-utilmente*. È esattamente questo il carattere del Politico che ha spesso “incantato” il fare artistico contemporaneo; qui esso ha ritrovato quell'idea di assoluta libertà da ogni schema razionale di scopo che rappresenta il contenuto della propria stessa autocoscienza. Ciò che è stato chiamato “*estetizzazione*” del Politico manifesta questo stesso processo.¹⁰²² (p. 182)

¹⁰¹⁸ Autores e conceitos-chave: terror, arte contemporânea, moda, modernidade, *nervenleben*, passagem.

¹⁰¹⁹ Autores e conceitos-chave: passagem, linguagem, morte, terror, arte, Hegel.

¹⁰²⁰ Autores e conceitos-chave: *in-securitas*, arte, terror, tremor, política, praxi, Hegel, Platão.

¹⁰²¹ Autores e conceitos-chave: dispêndio, excesso, política, Bataille.

¹⁰²² Conceitos-chave: linguagem, morte, arte, política, ultrapassagem (trapasso).

Nella *Realphilosophie di Jena*, Hegel ha pagine straordinarie, visionarie direi, nel descrivere l'arrischio supremo che corre il soggetto nel suo ostinato desiderio di ficcare il proprio sguardo nella notte dell'altro. Se l'altro mi è essenziale, proprio perché è da lui soltanto che posso venire riconosciuto, mi sarà impossibile "lasciarlo in pace" – così come mi sarà impossibile sottrarmi dall'esporsi al rischio del sacrificio di me stesso. Ogni superiore sintesi non potrà prodursi che nel fuoco di tale assoluta contraddizione. Ma prima di ogni possibile accordo, sarà appunto quella notte che andrà attraversata. Notte nella quale "improvvisamente balza fuori una testa insanguinata, là un'altra figura bianca e altrettanto improvvisamente scompaiono. Questa si vede quanto si fissa negli occhi di un uomo – si penetra in una notte *spaventosa*; qui ad ognuno sta sospesa di contro la notte del mondo". È la *Quinta del sordo* che Hegel qui vede? O un *Autoritratto* di Van Gogh? La disperata volontà di penetrare e penetrarsi di un nudo di Schiele? O quella di Francis Bacon? E tuttavia l'uomo deve "trapassare" in tale notte per potersi riconoscere nella propria stessa individualità. La persona non è che la *forma* che può essere tratta dalla "selva" dei suoi contenuti, delle sue immagini, delle sue contraddizioni.¹⁰²³ (p. 183)

Ma vi è anche il Gioco che dimentica la passione che aveva portato a guardare il trapassare della verità in apparenza, a penetrare il volto dell'altro, del perfettamente ignoto. Allora ogni evento sarà trattato come mero segno, mera occasione, *sinnlos*. Allora, il terrore che suscitava l'interrogazione dall'altro, l'infinità di tale interrogazione, si acquieta in una sorta di assolutizzazione del relativo. Tutto è effimera contingenza; ogni evento è in-differente. Allora, non è il terrore ad imporsi, ma la *noia* per l' indefinito ripetersi del contingente. Nell'apparente "mobilitazione universale" e instancabile metamorfosi, nulla muta, tutto ritorna, poiché ogni gesto o segno sono uguali nell'assoluta in-differenza. Lo scatenarsi delle immagini, il loro istantaneo apparire-e-consumarsi finiscono col generare un *uni-verso* soffocante, concentrazionario. L'iconodulia planetaria genera nausea iconoclasta. Ma proprio allora la noia finisce con rigenerare terrore. Allorché diviene veramente *profonda*, la noia pone di fronte al nulla, e non semplicemente all'insensatezza della fantasmagorica "magia" della produzione di immagini e gesti per mezzo di immagini e gesti. La loro "libertà" (da ogni senso, da ogni ricerca di verità, da ogni "notte del mondo") finisce col *soffocare*. I dottori medievali avrebbero parlato di angustia – di cui Angst è il calco. E l'angustia o condanna al silenzio (al silenzio che significa non poter parlare, non al silenzio che fa cenno alla provenienza della parola), oppure dischiude al terrore di nuovo. L'*angustia* è condizione di ogni interrogazione, di ogni ek-stasis – è il tratto, anzi, dell'ek-staticità dell'esserci. Nella sua analitica Heidegger era infinitamente più vicino ad Hegel di quanto forse abbia mai sospettato. Ma è certamente alla luce di entrambi che possiamo comprendere il nesso tra arte e terrore in tutto il suo spesso ontologico, senza ridulo e "spegnerlo" in banali considerazioni psicologiche o soioologiche.¹⁰²⁴ (p. 184)

CACCIARI, Massimo. Prefazione. In: FONTANA, Toni. ¹⁰²⁵ Hotel Palestine, Baghdad: nelle mani degli iracheni. Milano: Il Saggiatore, 2004, p.9-12.

L'affrontamento è globale e politico. Ma si svolge appunto nell'ambito di quella incredibile sproporzione. Di una guerra non più concepibile come tra stati, sovranità territorialmente determinate, e tra eserciti di stati. Ormai è guerra tra la potenza assolutamente egemone uscita dalla Terza guerra mondiale (potenza che non è affatto riducibile semplicemente e schematicamente agli Stati Uniti) e ogni forma di opposizione radicale, che non appaia integrabile o disposta a "convertirsi", alla sua affermazione. Mai forse vi è stata guerra più *politica*, proprio nel senso "classico" clausewitziano, e mai la forma della guerra "classica" è apparsa tanto obsoleta. È evidente, se vogliamo tentare di comprendere e non soltanto piangere o applaudire, che tale conflitto dovrà svolgersi attraverso modalità e mezzi che nulla hanno a che fare con lo scontro tra politiche statuali ed eserciti. E ciò vale da entrambe le parti.¹⁰²⁶ (p.11)

Gi [sic Gli] ultimi interrogativi su cui si chiude il libro di Fontana ci invitano a ragionare su quest lunghezza d'onda. Essi fanno riflettere sul "nudo fatto" che la potenza militare-economica dell' Occidente non si è trasformata finora affatto in potenza politica e culturale, per dirla nel linguaggio di vero impero che era Roma: in auctoritas. Se così è, quella potenza potrebbe in ogni momento diventare Im-potenza.¹⁰²⁷ (p. 12)

¹⁰²³ Autores e conceitos-chave: sujeito, outro, noite, ultrapassagem (trapasso), Hegel, Bacon, Van Gogh

¹⁰²⁴ Autores e conceitos-chave: arte, terror, contingente, tédio, angústia, silêncio, Hegel, Heidegger.

¹⁰²⁵ Toni Fontana nasceu em Feltre (Belluno) em 1955. Jornalista do *Unità*, trabalhou em Bologna e em Roma. Foi correspondente dos conflitos dos Balcãs, das guerras em Ruanda, Somalia, Kosovo, Vietnam, África do Sul, Afeganistão, Guerra do Golfo. Em março de 2003 foi capturado pelas milícias iraquianas e conduzido ao Hotel Palestine, em Baghdad, onde ficou até a chegada dos americanos. É sobre este período que ele narra em *Hotel Palestine, Baghdad*. Além desta publicação já havia participado em 2001 de *La guerra di dieci anni*, livro organizado por Alessandro Marzo Magno.

¹⁰²⁶ Conceitos-chave: guerra, política.

¹⁰²⁷ Autores e conceitos-chave: potência, política, Im-potência, império, auctoritas, Fontana.

Tutto si tiene: assenza di una nuova forma di diritto internazionale e incapacità di determinare i nuovi confini e i nuovi caratteri della guerra, della nostra antica e forse immortale “festa crudele”; crisi della *auctoritas* politica occidentale e crollo di ogni “etica degli affari” di stampo liberal-borghese. È evidente quali “riforme” auspica Fontana, per quanto egli si mantenga con “valore” nei limiti del proprio essere appassionato testimone: riforma delle Nazioni unite, degli organismi sovranazionali economici e finanziari, “costituzione” di un’Europa unita finalmente “potenza politica”. Tutto ciò è necessario. Sarà anche possibile?¹⁰²⁸ (p. 12)

CACCIARI, Massimo. Introduzione. In: IIRITANO, Massimo. *Utopia del tramonto: identità e crisi della coscienza europea*. Bari: Dedalo, 2004, p.7-10.¹⁰²⁹

Quid tunc? Dovremmo, anzitutto, definire in che termini parliamo di “utopia” e di “tramonto”. Per Iiritano “utopia” non può significare “programma” o “progetto” (le due dimensioni vengono continuamente confuse nel dibattito attuale). Come spiega Derrida (presente lungo tutto il libro), qualsiasi “programma” non può che formularsi secondo i principi di una *Zweckrationalität*, di una calcolante razionalità allo scopo, la quale, in ultimo, non potrà fondarsi che sul “fine” della conservazione del sistema. L’ “utopia”, nel senso di Iiritano, invece, ha a che fare con responsabilità, cioè capacità di rispondere ad una aporia, ad un “fine” che non appare “transitabile”, ad un Impossibile. È evidente che se l’Europa oggi sta “semplicemente” svolgendo un “programma”, non saprà evocare alcuna “responsabilità”. Ma senza “responsabilità” non è neppure immaginabile grande politica.¹⁰³⁰ (p. 8)

Difficile, allora, non dar ragione alle “conclusioni” di Derrida o di Morin, che Iiritano sembra far proprie: un “cantiere tumultuoso” appare la “identità” europea; un’ “armonia” di opposti; una identità-in-conflitto. Il *proprio* di questa cultura (o di ogni cultura?) “è di non essere identica a se stessa” (Derrida). Ciò è “logico”: non appena una cultura voglia definirsi come tale, è costretta a “distaccarsi” da sé e teorizzarsi. Cessa perciò che essere “uno” e diviene “due”. Ma ciò non significa altro se non che identità e alterità si tengono indissolubilmente, che è impossibile affermare $A = A$ senza, nello stesso tempo, relazionarlo a ciò che *non* è A.¹⁰³¹ (p. 9)

Se nel tramonto si ri-vela un’utopia, questa di “assenza di identità”, di “comunità” della non-identità e della non-presenza. Simili retoriche cancellano il problema, senza neppure sfiorarlo. L’utopia di cui parla può consistere soltanto nella *utopia* di un’identità europea capace di esser-detta e riconosciuta. Un’identità che la sua memoria rende possibile, certo, ma che esige riconoscimento per l’*Adveniens* capace qui-e-ora di rappresentare. Un’utopia capace di esprimere attualmente l’*eschaton*. Nessuna identità “passata” rende deterministicamente necessario questo suo “luogo ultimo” – appunto quello del “tramonto”. Lo rende possibile soltanto. Pensare alla identità di Europa come a un risultato del processo storico sarebbe idolatria storicistica. Pensarla come invenzione del presente, sarebbe vacuo utopismo. L’utopia di cui parla Iiritano vorrebbe fondere memoria creativa e discontinuità, storia e *decisione*. Al di là di ogni determinismo e pessimismo; al di là di ogni riduzione economicistica o politicistica del problema.¹⁰³² (p.10)

CACCIARI, Massimo. Da Hegel a Duchamp. Il Pensiero: rivista di filosofia, nuova serie, ano XLIII, 2004/1, p.7-19.¹⁰³³

Dopo decenni di ermeneutiche heideggeriane sull’origine dell’opera, da un lato, e sofisticati formalismi semiologici, dall’altro, sarà necessario ritornare a un’*intelligente* lettura di Hegel per tentare una concreta fenomenologia dell’arte contemporanea? Noi lo pensiamo, e in queste poche pagine vorremmo limitarci a indicare un programma di lavoro volto alla dimostrazione di tale assunto.

Le due più grandi riflessioni filosofiche sull’arte che l’Occidente abbia prodotto, quella platonica e quella hegeliana, sono state anche quelle più radicalmente fraintese. La prima, col ridurre *mimesis* a imitazione e con lo stabilire su tale base le ragioni della sua critica contro quella parte della *poiesis* “che riguarda la musica e la poesia” (*Simposio*, 205 c) [Nota 1: Non posso qui neppure accennare al significato autentico della polemica platonica contro la poesia. Devo rimandare al mio *Dell’Inizio*, Adelphi, Milano, 1990, p.359 sgg.]. La seconda, con l’interpretarne storicisticamente la dialettica che

¹⁰²⁸ Autores e conceitos-chave: testemunha, potência política, guerra, *auctoritas* política, Fontana.

¹⁰²⁹ O livro é dedicado às vítimas do 11 de março e à cidade de Madrid. E tem como epígrafe um fragmento de Adorno: “Contro il tramonto dell’Occidente non sta la civiltà risorta, ma l’Utopia, che muta e interrogativa è racchiusa nell’immagine della civiltà che tramonta”.

¹⁰³⁰ Autores e conceitos-chave: utopia, *tramonto* (término, fim), programa, projeto, Derrida, Iiritano.

¹⁰³¹ Autores e conceitos-chave: identidade, alteridade, Morin, Derrida, Iiritano.

¹⁰³² Autores e conceitos-chave: utopia, *tramonto* (término, fim), memória criativa, descontinuidade.

¹⁰³³ “Da Hegel a Duchamp” foi publicado primeiramente em inglês, em *The last days*, organizado por J. L. Brea, para a Expo Universal de Sevilla em 1992, e depois em francês no livro *Le Dieu qui dance*, Paris, 2000. Além deste texto, Cacciari trabalhou sobre a idéia de arte em outros textos: “Ricordando la tragedia, da aristotele”, em Aa. Vv., em honra a F. Papi, Milano 2000, e “Arte e terrore”, em *Micromega*, 2003.

assolutamente distingue e proprio per ciò relaziona arte-religione-filosofia. Se si comprende la collocazione dell'arte nel sistema hegeliano, si dovrà dire che non della sua "morte" si tratta, quanto piuttosto della sua *necessità*. Nel manifestare sensibilmente anche ciò che è supremo (e nel renderlo così anche più vicino ai sensi e all'*Empfindung*) [Nota 2: Cfr. G.F.W. Hegel, *Vorlesung über die Aesthetik (=Aesthetik)*, I, in Id., *Werke in zwanzig Bänden*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1970, p.21.], l'arte rappresenta, infatti, un necessario e intramontabile principio dialettico – quel principio per cui *der Schein selbst ist dem Wesen wesentlich*, per cui la verità stessa non sarebbe se anche non apparisse, se non fosse per sé oltre che in sé. Ciò vale in generale per l'arte, al di là delle molteplici forme del suo manifestare: "esponendo" il proprio mondo, essa mostra la verità come *a-letheia*, disvelamento, illuminazione, epifania dell'essenza.¹⁰³⁴ (p. 7)

(...) Il nesso *tra morte e arte* – pensarlo e immaginarlo (porlo, cioè, in immagini sensibili) – appare come il *problema di* quella forma storicamente determinata dello storicizzarsi della verità che è l'arte contemporanea.¹⁰³⁵(p. 8)

L'arte contemporanea può esistere solo come *riflessiva*; ogni "bellezza", ogni immediatezza, ogni armonia debbono esserle negate. Anzi, essa ne rappresenta appunto la effettuale negazione, la "morte". Riflessione e mediazione: quest'arte *analizzerà* ogni presupposto, criticherà ogni apparente immediatezza. Nulla può essere riflettuto nel suo specchio come avente in sé e per sé valore. Ha "valore" soltanto ciò che si pro-duce attraverso la riflessione, l'immagine ri-flessa. Dunque, avrà "volere", in sostanza, soltanto l'opera che immagina, che pone in-immagini e non riproduce alcuna datità, anzi: l'opera che liquida l'idea stessa di un dato in sé, di un *Objektum*, *Gegen-stand*, presupposto alla riflessione discorsivo-immaginativa. È il principio dell'Ironia, principio romantico, o di un certo romanticismo (Schlegel, in parte; Solger, Tieck), eppure decisivo per la stessa costruzione sistematica hegeliana. Se l'arte non fosse questa potenza riflessiva che tutto pone e dissolve, se essa non fosse anche rappresentazione della nullità di ogni oggettivo in sé, dovrebbe, allora sì, essere abbandonata come un mero "rilassamento dello spirito", un *Überfluss* (p.16), poiché in nessun modo apparterrebbe "all'attività dell'idea: negarsi come l'infinito e l'universale a finitezza e particolarità" (pp. 98-99).¹⁰³⁶ (p. 9)

Il movimento riflessivo-immaginativo dell'arte contemporanea non può perciò arrestarsi alla forma ironica, all'annichilimento di ciò che appare "l'alto e l'ottimo" *agli occhi dell'io*. Quest'arte dovrà *astrarre* dalla stessa immediata presupposizione dell'io: la sua riflessione dovrà farsi auto-riflessiva, o assumere e contenuto della propria critica-analisi quello stesso preteso soggetto della riflessione. Soggetto e oggetto formato *un sistema*; e laddove le forme soggettive della rappresentazione non mettono più capo a solide e durature rappresentazioni, quelle stesse forme risultano "insalvabili". La liquidazione della prospettiva fondata sulla genialità ironica è il perno della contemporanea morte dell'arte (nel senso già spiegato), e perciò quest'arte non può essere detta romantico-ironica [sic romantico]. L' "assalto" all'estetico, o al "retinico", che la contraddistingue (in manifestazioni così tra loro distinte come in Kandinskij e in Klee, in Malevic e in Mondrian), ha ormai alle spalle l' "assalto" all'oggetto, l'astrazione dal presupposto oggettivo – ciò che qui conta è l'analisi, il dissolversi del principio stesso che conduceva il processo astrattivo (ancora nell'impressionismo, e forse anche nel futurismo, "impressionismo urbano" per Duchamp) nel Grande Gioco della *Reflexionsbildung*. Tutto ciò che si forma e costruisce è prodotto della riflessione, di regole e leggi riflessive, che non possono far capo ad alcun immediato.¹⁰³⁷ (p.10)

In termini hegeliani, questa situazione non potrebbe esser detta ironica – ma potrebbe, forse, esser definita comica. Proprio sul comico si conclude l'*Estetica*. Credo si tratti di un'intuizione ancora tutta da "lavorare". Il comico si distingue nettamente dal ridicolo, come pure dalla satira, che costituisce la forma del passaggio dall'arte classica al Romantico. Ridicolo è l'immediato manifestarsi di un agire privo di qualsiasi sostanza (*Aesthetik*, III, p.527). E la vanità di questo agire costituisce per l'appunto della satira, dove "un nobile spirito (*ein edler Geist*), un animo virtuoso, cui rimane negata la realizzazione della sua coscienza in un mondo di vizio e stoltezza, si rivolge con dolorosa indignazione o sottile arguzia e gelida amarezza contro l'esistenza che gli sta di fronte e ridicolizza o disprezza il mondo, che direttamente contraddice la sua astratta idea di virtù e verità" (*Aesthetik*, II, pp. 122-123). L'ironia potrebbe, allora, concepirsi come il radicale approfondimento speculativo della satira. Nell'ironia si ribadisce, infatti, come si è visto, il presupposto dell'io, ma quest'io non è l' "anima bella" che si sente straniera nelle miserie del mondo e che astrattamente le giudica; l'io ironico-dissolvente riconosce che il destino dell'universale è morire nel suo "storicizzarsi" in individui determinati. E

¹⁰³⁴ Autores e conceitos-chave: arte contemporânea, fenomenologia, mimeses, dialética, Hegel, Platão.

¹⁰³⁵ Conceitos-chave: arte, morte.

¹⁰³⁶ Autores e conceitos-chave: arte contemporânea, arte reflexiva, Schelegel, Solger, Tieck, Hegel.

¹⁰³⁷ Autores e conceitos-chave: movimento reflexivo-imaginativo, arte contemporânea, eu, sujeito, objeto, Kandinski, Klee, Malevic, Mondrian, Duchamp.

questo morire non ha certo nulla di ridicolo. È proprio l'ironia romantica ad aver reso impossibile ogni satira nell'arte contemporanea.

Ma il comico? Comico è, in generale, "la soggettività che da se stessa porta in contraddizione e dissolve il proprio agire, ma rimane parimenti quieta e certa di sé" (*Aesthetik*, III, p. 552). Il comico, dunque, svolge l'aporia della forma ironica fino a dissolverne il soggetto; in esso si dissolve quello stesso agire che nullificava ogni presupposto esterno all'Io.¹⁰³⁸ (p.11)

Occorre che nel Grande Gioco ("spirito" che ne penetra ogni aspetto, ma che a esso rimane assolutamente immanente) risuoni alto, sereno, scevro da ogni cattiveria o motteggio, il Riso. La satira non ride, giudica. L'ironia non ride, dissolve. Comica, invece, è la situazione stessa, la rete irriducibile delle maschere e dei ruoli, che debbono continuamente *fingere* (in tutti i significati del termine) progetti e fini, che continuamente naufragano e sono da capo tentati. Chi agisce, e agisce perfettamente riflettendo, perfettamente educato a tutti i mezzi e a tutti gli artifici della riflessione, perfetto "geometra", *Monsieur Teste*, e insieme consapevole della contraddizione che reca in sé, "libero" dal frutto del suo agire, costui è la vera "persona" comica.¹⁰³⁹ (p.11-12)

(...) è certo che le possibilità del comico, come compimento dell'arte immaginativo-riflessiva, dell'arte della mediazione universale, vengono teorizzate soltanto con Duchamp.¹⁰⁴⁰ (p. 12)

Solo al culmine della *Reflexionsbildung* è possibile un tale Riso. E, dunque, al culmine dell'infelicità, allorché l'intelletto ha dissolto ogni immediatezza, ogni illusione di originario. "Anzi, quanto conoscono meglio la vanità dei predetti beni, e l'infelicità della vita; e quantomeno sperano, e meno eziandio sono atti a godere; tanto maggiormente sogliono i particolari uomini essere inclinati al riso." "Quanto più l'uomo cresce (massime di esperienza e di senno, perché molti sono sempre bambini), e crescendo si fa più incapace di infelicità, tanto egli si fa più proclive e domestico al riso, e più straniero al pianto." L'aveva detto Sofocle nell'*Aiace* ("nel non pensare è dolce la vita"), l'aveva mostrato nell'*Edipo*. Lo ripete qui Leopardi, mostrando una dimensione del comico e del Riso che doveva sfuggire a Hegel: quella per cui l'autentico comico si connette all'apprendere attraverso il dolore, proprio della forma tragica. Si potrebbe dire che comica diviene la stessa azione tragica, allorché il suo svolgimento non reca più a alcuna *techne* capace di guarire il dolore (*techne alypias*). Questa è propriamente la situazione del *Trauerspiel*, del gioco luttuoso dell'*allegoria* indecidibile – nel suo spazio l'uomo, riflettendo, si fa "proclive e domestico la riso". L'esempio (esempio-limite, forse, come, nel suo genere, lo è Duchamp) di tale connessione è, nell'arte contemporanea, Samuel Beckett.¹⁰⁴¹ (p.12-13)

Ma è forse possibile un agire ancor più profondo: riflettere ridendo.

Quest'ultima considerazione ci porta all'altro aspetto del comico non sviluppato da Hegel, e fondamentale invece per la fenomenologia dell'arte contemporanea. La compressione del nesso tra il comico e la forma drammatica (ne è Cervantes il profeta?) Conduce, lo si è visto, a un riso che dissolve veramente ogni legame, ogni *religio*, nei confronti di rappresentazioni definite, di contenuti determinati – un riso che libera, anzitutto, dalla servitù prima: quella che condanna al Sé. Nel gioco comico il Sé si arrischia integralmente, si *spende* senza riserve, si dà via senza nulla attendersi. Solo in questo momento l'eliminazione del presupposto, iniziata con la forma ironica, può dirsi compiuta. Ma questo momento sembra coincidere con il Mistico. La *Reflexionsbildung* dell'arte contemporanea non è riducibile a "vie analitiche"; in essa la liquidazione di ogni *superstitio* (di ogni credenza *immediata* non solo nell'immagine retinica, ma nell'Io stesso), la dismissione da ogni volontà rappresentativa (da ogni pretesa di obbiettivare il proprio fine), l'opposizione tra lo spirito, il *pneuma* del proprio Gioco onni-avvolgente, e le ragioni definite della *psiché*, che inesorabilmente riporta a queste "leggi" della visione, alle convenzioni del fra-intendersi – tutto ciò indica nessi costitutivi con il paradossale e insieme lucidissimo linguaggio del Mistico. Nessi espliciti non solo nella "grande astrazione" di un Malevic o di un Mondrian [Nota 6: Si tratta di nessi filologicamente dimostrabili, non di vaghe assonanze teosofiche – esattamente come per i rapporti tra "grande astrazione" e pensiero fisico-matematico contemporaneo. Ho analizzato gli uni e gli altri nel mio *Icone della Legge*, Milano, 1985.], ma evidenti anche in Duchamp, laddove si comprenda con J. Clair, che il *Grande Vetro* è anche "ombra riflessa di una realtà superiore", "varco di comunicazione". L'in-differenza dei significati, l'*irreligio* nei loro confronti, non è affatto astratta iconoclastia, ma far-vuoto, immaginare il Vuoto come accogliente com-possibilità. Riso potrebbe, allora, suonare come *Chaos*, come l'Aperto. A differenza della forma ironica, quella del Riso non dovrebbe, allora, apparire come compiuto nihilismo, o come diabolica astrazione/separazione, ma come costruttiva intuizione – intuizione, cioè, analiticamente definibile e nient'affatto sentimento, improvvisazione, arbitrio – del Vuoto: pro-duzione, *poiesis*, del Vuoto *via* dalla "ricchezza" dei

¹⁰³⁸ Autores e conceitos-chave: comédia, ironia, sátira, eu, sujeito, Hegel.

¹⁰³⁹ Autores, obras e conceitos-chave: riso, sátira, ironia, comédia, *Monsieur Teste*, Valéry.

Para a tradução italiana de *Monsieur Teste*, de Valéry, Agamben escreve o prefácio.

¹⁰⁴⁰ Autores e conceitos-chave: arte imaginativo-reflexiva, Duchamp.

¹⁰⁴¹ Autores e conceitos-chave: reflexão, riso, comédia, alegoria, tragédia, Sófocles, Leopardi, Hegel, Duchamp, Beckett.

significati. “Morte” dei significati, ma per “risorgere” come immagine *veramente nuda*; Kenois che spera tuttavia autentica *povertà*. Ma morte e *kenosis* perseguibili soltanto attraverso la più rigorosa *Reflexionsbildung*. E in questo si potrebbe anche sbrigativamente cogliere la differenza tra il linguaggio propriamente mistico e l’agire di quest’arte, se non ci sovvenissero, prepotenti, le parole di San Juan de la Cruz: “... porque aquí non se escribirán cosas muy morales y sabrosas para todos los espirituales que gustan de ir por cosas dulces y sabrosas a Dios – *sino doctrina sustancial y sólida*, así para los unos como para los otros, si quisieren pasar a la *desnudez de espíritu* que aquí se escribe”. Purgazione attiva, svuotamento intellettuale del Sé, volontà e intelligenza che superano se stesse al proprio *akmé*, non dimenticando o negando la propria potenza: di questa mistica ascetica (da *askesis*: esercizio, fatica, ricerca), piuttosto che estatica, ci pare intessuta la “grande astrazione” contemporanea.¹⁰⁴² (p.13-14)

Il gesto eroico della “grande astrazione” consiste nell’assalto a questa radicale, originaria idea di *mimesis*, e nient’affatto nella dissoluzione dell’intenzionalità imitativa nei confronti di oggetti, caratteri, sentimenti determinati, che è cosa del tutto secondaria e, alla fine, indifferente. La “grande astrazione”, insomma, vuol liberare dall’imitazione della forma universale, dogmaticamente presupposta, ritenuta per sé evidente, *del fare*. Qui si stabilisce una vera frattura nella storia della rappresentazione: la metamorfosi non avviene più al suo interno, ma la domanda, l’interrogazione, la *scepsi* è posta sul pro-durre, sul rappresentare, sull’*ex-primere* in quanto tale. L’idea malevichiana della “morte del sole” indica tale *metanoia*. Ma altrettanto la “cosa” di Duchamp: non la forma della sua rappresentazione conta ormai, ma vale soltanto che di fronte al suo nudo darsi insorga la domanda: perché non Niente? Certo, questa “inversione” del pro-durre, questa via della *de-creatio* dovrà offrirsi ancora in forme sensibili. È l’aporia di ogni via “interiore”, almeno nell’ambito della nostra *Reflexionsbildung*: la volontà che nega se stessa è ancora volontà. Ma appunto per questo rimane essenziale la forma del comico. Comica appare precisamente la situazione-limite: che proprio il darsi nudo della cosa sia segno, ombra, stampo del Niente; che proprio il culmine del pro-durre, lì dove il suo processo sembra pervenire a un risultato stabile e quieto, apra l’abisso della via inversa, della *de-creatio*. E, ancora, profondamente comico, già lo abbiamo visto, è che la volontà si esprima, nonostante tutto, in prodotti opposti al suo fine: qui la volontà è volontà-di-non-volere, eppure deve sempre di nuovo “tradirsi” in volontà-di-intenzionalità rappresentativa, e cioè di Vita.¹⁰⁴³ (p.14-15)

Possiamo, allora, dire che questo caratterizza la dimensione mistica dell’arte contemporanea rispetto a quella tradizione della mistica europea, propriamente intesa, che pure ha al suo centro gli stessi temi della nudità, del Vuoto, della *de-creatio*: la sua inesorabile connessione al dramma del comico. Lo si può cogliere in modo esemplare nell’opera di Giacometti. Già il “racconto” che gli stesso ne fa è irresistibilmente comico: non riusciva a scolpire personaggi interi; nel corso del lavoro, la figura andava inesorabilmente rimpicciolendosi; “per smetterla con questo rimpicciolimento, un giorno ho deciso di cominciare una scultura grande così (un metro circa) e di non cedere su un millimetro a tutti i costi”. “Ci è riuscito?” gli chiede Pierre Dumayet. “Sì, perché l’avevo deciso. Ma è successo il contrario. Invece di ridursi così (in altezza), si è ridotta così (di spessore)”. Racconto degno di un Hoffmann. La figura tende a sparire, implode. L’artista combatte questa “necessità”, ma, alla fine, è costretto a assecondarla (e ne ha “terrore”). La figura ha come nausea a manifestarsi. E questa nausea è espressa dall’artista col cancellarne la stessa presenza. Il suo fare con consiste, infatti, nel procedere dalla non-presenza alla presenza, all’Aperto, dal Vuoto al pieno, ma nel ridurre il pieno, nel cancellarlo lentamente e pazientemente. Come la figura stessa, in qualche modo, invoca. “non costruisco se non distruggendo, non avanzo se non voltando le spalle alla meta” (Giacometti): la situazione comica iniziale pone capo così alla precisa indicazione della *de-creatio* come paradossale fare dell’arte.¹⁰⁴⁴ (p.15)

[...] l’arte è un passato in un senso che soltanto *sul meridiano della de-creatio*, e non solo da esso, è possibile concepire. Essa si volge, dissolvendo, all’Inizio, all’Aperto, che non è il passato di questa o quella forma, che non è un passato “destinato” a morte nell’apparenza del divenire, ma *Eterno Passato*. Non dovremmo parlare di *de-creatio* se ne intendessimo il fine come raggiungimento dell’origine della crazione: quest’origine, infatti, sta in indistricabile connessione con i suoi effetti, non è concepibile che a partire da ciò che pro-duce. È la metafisica differenza tra Klee, da un lato, Malevic e forse Duchamp, dall’altro: per Klee il fine è proprio l’origine, il principio del nascimento, *physis* – per Malevic è l’Inizio o il Vuoto o l’Aperto, “dove” nulla destina all’origine, e cioè alla crazione. Questo Inizio è Eterno Passato. E l’arte che sta sul meridiano della *de-creatio* lo assume necessariamente a suo “contenuto”.¹⁰⁴⁵ (p.18)

¹⁰⁴² Autores e conceitos-chave: riso, comédia, drama, mistica, reflexão, vazio, aberto, linguagem, Hegel, Cervantes, Malevic, Mondrian, Duchamp, Clair, San Juan de la Cruz.

¹⁰⁴³ Autores e conceitos-chave: mimesis, metamorfose, *metanoia*, *de-creatio*, vontade, Duchamp.

¹⁰⁴⁴ Autores e conceitos-chave: arte contemporânea, mistica, aberto, vazio, *de-creatio*, Giacometti.

¹⁰⁴⁵ Autores e conceitos-chave: *de-creatio*, eterno passado, origem, vazio, aberto, Klee, Malevic, Duchamp.

Ma nessuna manifestazione artistica nell'età della riflessione può rimanervi estranea. Proprio riflettendo su se stessa, è necessario riconosca che la sua prima parola, il suo primo segno fanno cenno a un passato che in essi, in quanto tale, non può esprimersi. L'esistenza della prima parola indica una provenienza immemorabile. Il gioco dei segni potrà poi "resuscitare" tutti i ricordi, ma nessun ricordo potrà portare alla presenza quella *lethe*, *quel* nascondimento, quell'Immemorabile, da cui ogni "verità" (*a-letheia*) proviene, o, meglio, in cui ogni "verità" è da sempre custodita. Di questo Eterno Passato ha, alla fine, cura la poesia. Anche allorché finge o si illude di rivolgersi soltanto a forme, figure, nomi definiti o definibili. Anche allorché confonde quella figura, che può essere la sua origine, con l'Inizio di cui ha invincibile nostalgia. Perciò sempre è costretta a travolgere la figura dell'origine, a dissolverla. Appena veramente scopre la propria origine, il suo sguardo l'annienta, poiché è rammemorare l'Immemorabile che il suo canto, alla fine, esiste, e soltanto tale memoria è la sua impossibile meta [Nota 9: Così Orfeo "trapassa" Euridice: è costretto a "annientarla" per proseguire *ad inferos*, all'Inizio immemorabile. E così anche l'arte, giunta al suo ultimo meridiano, si rivela nella stessa figura nella quale ha avuto origine]. Fa come lo scultore, di cui Plotino parlava negli stessi termini in cui ne parlerà Giacometti: *aphele panta*, toglie via, assottiglia, fa-vuoto. Lascia che lo spirito soffi dove vuole.¹⁰⁴⁶ (p. 19)

¹⁰⁴⁶ Autores e conceitos-chave: reflexão, lembrança, tempo, eterno passado, origem, memória, Plotino, Giacometti.

Franco Rella

RELLA, Franco. La parte di Bataille (Introduzione all'edizione italiana). In: BATAILLE, Georges. La parte maledetta: la società di impresa militare-religiosa, il capitalismo, lo stalinismo. Preceduta da La nozione di dépense. Trad. Francesco Serna. Verona: Bertani, 1972, p.11-20.¹⁰⁴⁷

1.

L'opera si presenta come uno spazio, un corpo materiale, in cui si iscrivono dialetticamente pulsioni, ideologie, frammenti di pratiche significative: un corpo infinitamente frantumato e ricomposto, uno spazio plurale, che solo una pratica di lettura plurale, che abbia rinunciato alle cauzioni rassicuranti dell'unità dell'autore, del soggetto, dell'ideologia dominante, può penetrare, costruire. L'ultimo luogo dell'opera è la storia, il soggetto storico, quello specifico incoscio testuale che non è riflesso nell'opera, ma iscritto nel suo spazio, prodotto dalla scrittura che si sovrappone all'ordine lineare della lingua, eccede le sue leggi, si pone come irriducibile ad una "tecnica" formalistica che riduce l'opera ad unsemplice campo di applicazione, ad oggetto, a 'cosa'. Così come si pone irriducibilmente opaca, materiale, negandosi alla trasparenza di chi vuole cogliere in essa l'unità di un soggetto psicologico, l'autore. Nel testo troviamo il soggetto plurale, percorso dalle ideologie, dalle pulsioni, dalla storia, dalla natura, quel soggetto individuato dalla pratica teorica marxiana e dalla psicanalisi, che hanno messo definitivamente fuori causa il soggetto cartesiano. (Nota de rodapé 2: L'unità del soggetto-autore non è pluraizzata in Bataille soltanto nella disseminazione di una scrittura spesso aforistica, tesa, ma, fin dall'inizio, nella pluralità degli pseudomini con cui egli ha "firmato" la sua opera (Lord Auch, Louis Trente, Pierre Angélique), che non hanno assolutamente soltanto la funzione di nascondere "sotto il mantello".) ¹⁰⁴⁸(p.11)

2. La produzione di Bataille è una continua tensione verso questo eccesso, verso questa pratica della scrittura, per introdurre nelle leggi della linearità discorsiva, nel testo della nostra cultura, ciò che è precisamente un 'hors-texte', ciò che viene escluso.¹⁰⁴⁹ (p.12)

La 'parte maledetta' nella poesia "emerge grazie alla trasgressione delle leggi comuni del linguaggio", (Nota de rodapé 8: J. Reda, *Georges Bataille*, introduzione a *L'azzurro del cielo*, Torino, Einaudi, 1969, p.8) grazie a questa assenza, a questa 'dépense', storicamente determinata, che sfugge alle leggi dell'economia linguistica, dell'ordine puramente simbolico. Infatti nella poesia "non si tratta più di perdita reale, di una vita animale o umana, ma di perdita rappresentata da associazioni di immagini che 'distruggono l'ordine delle cose pratiche'. Questa 'dépense', è vero, 'cessa' di essere 'puramente simbolica nelle sue conseguenze'. (Nota de rodapé 9: Cfr. Le note alla *Notion de dépense* in G. Bataille, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1970, t. I, p. 631. La prima sottolineatura è mia, la seconda è nel testo.) La trasgressione poetica, la scrittura hanno, in Bataille, una realtà materiale: aprono all'interno del nostro discorso uno spazio, una lacerazione, storicamente determinati. La trasgressione infatti deve mantenere un rapporto con ciò che è trasgredito: il crimine senza la legge, come avverte Bataille parlando di Genet, sarebbe pura animalità soddisfatta di sé.¹⁰⁵⁰ (p.13)

IL mondo del soggetto è la notte (P. M. p. 104) opposta alla lucidità del giorno degli affari, delle operazioni utili, servili.

Il dispendio, l'eroticismo (come forma di dispendio), la scrittura poetica aprono questo spazio notturno, che è necessario aprire anche nel mondo del senso, dei discorsi, che, prodotti dall'ideologia producono ideologia, quelle concezioni ragionevoli che riducono l'uomo a cosa, allo stato servile.¹⁰⁵¹ (p.14)

È così che attraverso il testo dei discorsi, attraverso il testo di Bataille che è la scrittura di questa storia di lacerazioni portate nel corpo dei discorsi e della cultura occidentale, "si designa una forma di negazione, che non si lascia ridurre alle operazioni della filosofia classica, hegeliana, come momento di un processo di 'Aufhebung'". (Nota de rodapé 15: R. GASCHÉ, *L'avorton de la pensée*, in "L'Arc" n.44

¹⁰⁴⁷ O trabalho *A noção de despesa* foi publicado pela primeira vez em *La critique sociale*, n.7, em 1933, foi incorporado a *A parte maldita* quando o livro sai em 1949. Em 1972, Franco Rella organiza a primeira edição italiana do texto de Bataille. Segundo R. Gache, em nota biográfica, organizada por Franco Rella, *A parte maldita*, "che B. considerava il più importante all'interno della sua produzione, è il tentativo sistematico di tradurre in 'discorso' la transgressione che B, aveva operato sempre a livello della scrittura, alla ricerca della teoria 'dello scambio generalizzato nel quale si iscrivono le pratiche dell'economia ristretta, della poesia, della riflessione'. Non c'è dubbio che le nozioni elaborate all'interno di questo libro siano alla radice dell'*Erotismo* e della *Littérature*."

¹⁰⁴⁸ Autores e conceitos-chave: sujeito, história, marxismo, psicanálise, Bataille, Descartes.

¹⁰⁴⁹ Autores e conceitos-chave: excesso, escritura, linearidade discursiva, Bataille.

¹⁰⁵⁰ Autores e conceitos-chave: noção de despesa, transgressão, Bataille, Genet, J. Reda.

¹⁰⁵¹ Autores e conceitos-chave: dispendio, erotismo, dia, noite, ideologia, Bataille.

(1971), p.18. Il riconoscimento della materialità della dialettica in Bataille e della sua radicale diversità rispetto alla dialettica marxiana, indica la necessità di cercare altrove la specificità della dialettica marxiana, del materialismo dialettico, che non è semplicemente un rovesciamento rispetto alla dialettica hegeliana, rimessa sui i piedi, ma è la nozione di una complessità di contraddizioni conoscibili teoricamente e su cui si può agire praticamente. La pratica teorica marxiana ha aperto uno spazio nuovo, specifico, che la necessaria connotazione *materialistica* non è sufficiente a definire.) È così che si apre nel discorso lo spazio dell'interdetto, del corpo, della materia, in cui si iscrive l'eccesso. Il linguaggio non è uno strumento neutro, non riflette la realtà, non esprime la realtà, è, esso stesso, realtà e materia. È il segno in cui "l'altro e il basso comunismo senza posa". (Nota de rodapé 16: P. SOLLERS, *Logiques*, Paris, Ed du Seuil, 1967, p.159) L'individuazione di un preteso mistico in Bataille non tiene conto dell'organizzazione dualista di questo mondo (Nota 17: Sartre ha parlato di Bataille come di "un nuovo mistico", in un articolo che porta lo stesso titolo, che ora si può leggere in *Che cos'è la letteratura*, Milano, Il Saggiatore, 1966. Sull'organizzazione dualista del mondo di Bataille, cfr. D. HOLLIER, *Le materialisme dualiste de G. Bataille*, in "Tel Quel" n.25.) Il dualismo mistico-materiale in Bataille mette in crisi religione e, il suo contrario, lo scientismo. Il linguaggio, il segno, costituiscono un mondo tra due contraddizioni, uno spazio in cui è in gioco la contraddizione, uno spazio che la scrittura allarga continuamnete, al di là dell'impotenza delle parole.¹⁰⁵² (p.15)

4.

Se Marx ha costituito un'altra logica scienza che ha completamente rovesciato la logica e la scienza dalla cultura borghese, Freud e Bataille sono stati quelli che, all'interno della cultura borghese, ne hanno messo in gioco più radicalmente i presupposti: la soggettività, la "ragione", il principio di utilità. Al loro posto la pluralità del soggetto, l'incoscio, la pulsione di morte, da 'dépense'.¹⁰⁵³ (p.16)

5.

È proprio a partire dalla "lettura" di una figura dialettica hegeliana che Bataille arriva a produrre la nozione centrale, capitale, nella sua opera.

È probabilmente a partire dalla "lucidità abbagliante della dialettica del signore e del servo" (come egli stesso definisce questa figura hegeliana nel 'Coupable'), accanto agli studi di Mauss sul dono, che egli arriva alla 'nozione di dépense', o perlomeno ai suoi sviluppi più notevoli nella 'Littérature', nell' 'Erotismo', e soprattutto nella 'Parte maledetta'. (Nota 24: Per il rapporto Bataille Hegel rimandiamo allo studio citato da Derrida di cui abbiamo accolto alcune indicazioni. Per Mauss cfr. Soprattutto *Il saggio sul dono* trad. It. In M. MAUSS. *Teoria generale della magia e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1965, con un'importante introduzione di Lévi- Strauss, proprio sul saggio sul dono.)¹⁰⁵⁴ (p.17)

6.

È la 'parte maledetta', opera che appare a prima vista meno clamorosa delle opere letterarie e filosofiche. Bataille cerca realmente di tradurre l'infrazione della scrittura, di tradurre quelle lacerazioni, quei "bianchi", quel silenzio in discorso: di tradurre il silenzio della scrittura ("la verità che solo il silenzio non tradisce", come afferma nelle ultime righe della 'P.M') in discorso, di tradirlo per comunicarlo.¹⁰⁵⁵ (p.18)

Bataille riconosce che "una condotta sociale non può risultare da una regola morale: essa esprime la struttura di una società". La religione protestante è stata in questo senso l'espressione rigorosa del mondo borghese. Ma al interno di questo mondo, al di là del rigore protestante, è Marx che ha espresso più radicalmente la necessità di "ridurre le 'cose' all'uomo, l'uomo alla libera disposizione di sé" quindi alla sovranità attraverso un pensiero che rovescia la cosa, un pensiero ribelle, estremista. Se "la persona del borghese moderno appare come la forma più meschina che l'umanità abbia assunto" non è con un ritorno alla società preindustriale che potremo superare questa situazione perché "l'umanità che avesse distrutto l'opera della rivoluzione industriale sarebbe la più povera di tutti i tempi". Anche il sacrificio delle società antiche (al contrario di quanto affermano certi comentatori di Bataille) anche la religione, l'aristocrazia, sono "apparenza prestata alle 'cose'". Il sacrificio non fa che porre una cosa sacra. È necessario trovare ora, nel nostro spazio naturale e culturale, la "dépense", la negazione, il salto che ci proietta in un futuro, verso la "parte dell'uomo". Bataille riconosce nello stalinismo (siamo negli anni'40) un grande tentativo di superamento della tensione mortale del presente, anche perché la pressione sovietica costringe gli americani (piano Marshall) a mobilitare le ricchezze, a cercare attraverso un'elevazione del livello di vita una risposta alle pressioni operaie.¹⁰⁵⁶ (p.19)

¹⁰⁵² Autores e conceitos-chave: marxismo, dialética, linguagem, misticismo, Bataille, Sartre.

¹⁰⁵³ Autores e conceitos-chave: subjetividade, razão, princípio de utilidade, pluralidade do sujeito, inconsciente, pulsão, Marx, Freud, Bataille.

¹⁰⁵⁴ Autores e conceitos-chave: dialética, noção de despesa, dom, Hegel, Bataille, Derrida, Mauss, Strauss.

¹⁰⁵⁵ Autores e conceitos-chave: escritura, silêncio, branco, Bataille.

¹⁰⁵⁶ Autores e conceitos-chave: marxismo, sacrifício, sagrado, Bataille.

La sua opera è maledetta in quando porta la ragione borghese al suo limite, al gioco mortale (il dispendio – la coscienza di sé “folle” irrimediabilmente “altra” rispetto alla razionalità borghese) che esprime la sua pulsione di morte. Ma la sua logica “altra” non è la logica dell’ “altro” storicamente determinato il proletariato. La sua dialettica materialista non è il materialismo dialettico (Nota de rodapé 27: Come abbiamo già ricordato al di là della dialettica materialista di Bataille sta il materialismo dialettico, al di là della rivolta la rivoluzione al di là della negazione sta la scienza della negazione come è stata scoperta dalla pratica teorica marxiana. È attraverso questa pratica teorica che riusciamo a cogliere ciò che Bataille non è riuscito a cogliere: un corretto rapporto tra teoria prassi che ci permetta non solo di condannare a morte il mondo borghese, ma di modificarlo radicalmente.)¹⁰⁵⁷ (p.20)

RELLA, Franco. Nota del traduttore. In: ESTABLET, Roger; MACHEREY, Piere. La scienza del capitale: leggere Marx. Trad. Franco Rella. Verona: Bertani, 1975, p.133-135.

I due saggi che presentiamo costituiscono la IV parte di *Lire le Capital* di L.Althusser, E. Balibar, P. Macherey, R. Establet che venne pubblicato nel 1965 in Francia (si veda l’appendice a questo volume con il piano completo dell’opere). Noi traduciamo dalla edizione (Parigi, 1973), purtroppo anch’essa funestata da numerosi errori di stampa che talvolta stravolgono il senso di alcune frasi. (p.133)

RELLA, Franco (org.). Introduzione. In: La critica freudiana. Milano: Feltrinelli economica, 1977, p.9-57.¹⁰⁵⁸

1. I “nodi” freudiani

In questi ultimi anni, anche per la diffusione delle teorie lacaniane, che hanno ridato “spessore” filosofico al dibattito psicoanalitico, si sono moltiplicati, anche da parte dei non-analisti, i tentativi di “applicazione” della psicoanalisi ai più diversi campi conoscitivi, soprattutto al linguaggio, all’arte e alla letteratura. Questo “spostamento” dall’ambito clinico all’ambito filosofico-conoscitivo, ha aumentato l’*incidenza* (Nota 1: Nel 1970 la “Nouvelle Revue de Psychanalyse” iniziava le sue pubblicazioni, sotto la direzione di J.-B. Pontalis, proprio con un numero dedicato alle *Incidences de la psyanalyse* nel campo della letteratura, della filosofia, della mitologia, dell’etnologia, della terapia, ecc. Se la nozione di “incidenza” è decisamente più produttiva di quella di “applicazione,” si limita anch’essa però a registrare una “presenza,” una “risonanza”, più che analizzare il rapporto specifico che intercorre fra l’analisi e le pratiche significanti, o meglio, l’intrecciarsi dell’analisi con questi campi conoscitivi. La “Nouvelle Revue de Psychanalyse” ha comunque proseguito la strada di un confronto aperto, segnalandosi come una delle pubblicazioni più significative in questo ambito.) della psicoanalisi in tutto il dibattito sulle pratiche significanti, anche se tutto ciò è stato spesso pagato con una serie di equivoci, che hanno realmente ridotto la grande potenzialità demistificatoria, *teoria e pratica*, dell’analisi freudiana.

Ci troviamo così di fronte a due ordini di problemi. Infatti, se Lacan ha avuto il merito di strappare la psicoanalisi della galera della pratica clinica, per confrontarla alla problematica conoscitiva filosofica, la sua operazione ha finito per diventare una *restituzione* di Freud all’interno di quella “Compatibilità” filosofica, che invece Freud, attraverso l’analisi, aveva posto radicalmente in discussione.¹⁰⁵⁹ (p.11)

Con la pratica freudiana, l’ideologia psicoanalitica nega anche lo *spazio storico* in cui si è prodotta l’analisi. Infatti Freud ha “costruito” l’analisi proprio nello spazio della crisi del sistema rappresentativo filosofico e scientifico, che aveva investito anche la critica machiana alla rappresentazione e il suo tentativo di “rifondazione empirico-positivistica della fisica classica”(Nota 3: CACCIARI [1976], p.61. Questo libro deve essere tenuto presente per tutti questi temi, come per l’intreccio di Freud, Nietzsche, Wittgenstein, e quelli che Cacciari chiama “i grandi viennesi del linguaggio,” nello spazio problematico della *Krisis*, in cui, di fatto si tesse la trama di gran parte dell’ideologia contemporanea, ma anche della critica dell’ideologia.) e aveva infine spezzato ogni possibile illusoria identità fra realtà e rappresentazione.¹⁰⁶⁰(p.12-13)

2. Il testo analitico

Il problema dello linguaggio è quindi centrale in Freud, ma irriducibile alla dimensione lacaniana. Lacan riduce l’incoscio a una espressione *puramente* linguistica, rimuovendo tutta la tematica degli

¹⁰⁵⁷ Autores e conceitos-chave: dialética marxista, materialismo dialético, pulsão de morte, Bataille,

¹⁰⁵⁸ Franco Rella organizza o livro, faz a introdução e contribui com o texto “Ipotesi per una descrizione di una battaglia”. Contribuem ainda: R. Gasché, P. Lacoue-Labarthe, A. Lorenzer, A. Paganini, J. M. Rey, G. Sertoli. Este trabalho talvez marque o início das pesquisas que Rella desenvolverá até hoje sobre a figura de Freud, junto a de outros vienenses (Hofmannsthal, Wittgenstein, Musil...). Na primeira parte (Freud: figure de analyse) de *Pensar per figure* (1ª ed. 1999, acrescida e revisada em 2004), os temas e conceitos explorados nesta apresentação são novamente retomados, enfatizando a ideia de figura sugerida por Musil.

¹⁰⁵⁹ Autores e conceitos-chave: psicanálise, Lacan, Freud.

¹⁰⁶⁰ Autores, cidades e conceitos-chave: análise (prática freudiana), história (espaço histórico), crise (Krisis), Viena (grandes vienenses da linguagem), Cacciari, Freud, Nietzsche, Wittgenstein.

affetti materiali che sono sempre legati a qualsiasi “rappresentanza” linguistica, producendo una sorta di “intellettualizzazione della psicoanalisi.”¹⁰⁶¹ (p.19)

3. *La metapsicologia strega*

Il lavoro analitico è dunque un lavoro “produttivo,” produce ciò che è stato represso (o forse: ciò che la repressione ha impedito fin qui che si producesse) attraverso la rimozione o la sublimazione delle contraddizioni. Certo, questo lavoro senza “la fantasia” non procede di un passo. E “fantasia” è il termine con cui Freud designa il lavoro artistico (*Phantasiebearbeitung*).¹⁰⁶² (p.22)

4. *Interpretazione o costruzione*

La costruzione è quindi una sorta di “surrogato incompleto,” che però produce degli effetti, in primo luogo di portare alla “esposizione” quella realtà che è “irrappresentabile” (*unvorstellbar*) direttamente, e quindi di produrre un certo (e parziale) dominio sulla stessa. Sappiamo che il soggetto giunge a una certa rappresentazione parziale e incompleta e a un certo dominio su questa materia irrappresentabile di per sé, attraverso la negazione, o attraverso il rigetto e l’assunzione di un feticcio sostitutivo, o attraverso la sublimazione.[...] Il lavoro teorico è anch’esso formazione sostitutiva, rappresentazione parziale, costruzione, dominio imperfetto.

Freud sottolinea con forza questa assoluta mancanza di privilegio del lavoro analitico e del lavoro teorico. Infatti, anche le “formazioni deliranti” sono una sorta di costruzione, del tutto analoga nei suoi fini alle costruzioni più alte del pensiero.¹⁰⁶³ (p.28)

Certo, “l’assassino” cerca di nascondere le tracce del suo delitto, o di seminare falsi indizi, o addirittura di togliere di mezzo l’investigatore. Ma le tracce di ciò che è stato *storicamente* represso – le contraddizioni materiali che investono la società –, affiorano continuamente, con tutta la loro forza e violenza. “Soltanto che non è facile riconoscerle,” soltanto che è necessario un *lavoro critico* per ricostruire la loro realtà materiale e, al contempo, il processo di repressione-distorsione cui esse sono state sottoposte. In questo Freud è senz’altro vicino alla “coscienza tragica” dei grandi romanzieri della crisi ‘900. Si pensi a un vero e proprio romanzo di ricerca, un *Untersuchungsroman*, come *Il castello* di Kafka, o al *Processo* in cui l’inchiesta finisce per colpevolizzare la vittima, nel confondere vittima e carnefici in un unico “spettacolo.” Ma è anche molto al di là di esse. Il suo attacco, anche se cauto e silenzioso, è al cuore stesso della *Kultur*, nel cuore del meccanismo di rappresentazione: e cioè nel *dominio ideologico sulla realtà*, quel dominio che Hegel aveva definito “la divina potenza dell’intelletto,” che è il linguaggio in quanto *Aufhebung*: il reale deve essere *tolto* per essere *dominato*. (p.31)¹⁰⁶⁴

5. *“Überdeutlichkeit” e “Vieldeutigkeit”*

Ma *Costruzione nell’analisi*, questo saggio brevissimo e straordinario, contiene altri motivi di riflessione e interesse, che testimoniano inoltre della profonda coerenza che percorre tutto il testo freudiano, anche attraverso le continue, radicali, revisioni. (p.31)

[...]Le opere d’arte hanno operato una vera e propria elaborazione-decostruzione del *testo* linguistico e ideologico dominanti. Tutta questa attività è sempre stata poi sottoposta a una sorta di ideologizzazione secondaria, tesa a riscattare la complessità contraddittoria dell’opera (il suo lavoro decostruttivo) nell’omogeneità della forma, in una sorta di “diversione estetica.” La tensione della elaborazione artistica viene superata nel valore dell’opera: il processo di valorizzazione finisce per renderla *indiscutibile*.¹⁰⁶⁵ (p.33)

6. *Le negazioni freudiane*

Al di là del principio del piacere. Freud scrive questo saggio negli anni conclusivi della I guerra mondiale, gli anni della radicalizzazione della crisi a tutti i livelli. Non è più possibile sublimare i conflitti. Nemmeno la “cultura” può farlo ormai. Come ci si pone allora, complessivamente, nei confronti di questi conflitti? “Zivilisation,” scrive Cacciari, “non è negare tali conflitti, liquidarli nell’idea, ma *renderli formulabili*. Poiché soltanto *rendendoli formulabili*, essi possono essere usati. [...] Anche la rappresentazione dei conflitti suscitati dall’assenza della madre è un effetto della *Zivilisation*, e cioè “in rapporto con il grande risultato culturale” raggiunto dal bambino. La cultura è dunque dominio sul reale attraverso la sua rappresentazione.”¹⁰⁶⁶ (p.38)

7. *L’analisi interminabile*

Lo “Zuydersee,” con cui Freud conclude questo capitolo dell’*Introduzione alla psicoanalisi*, è realmente il limite e il confine della teoria freudiana. È il confine della teoria freudiana. È il limite che impedisce

¹⁰⁶¹ Autores e conceitos-chave: linguagem, Freud, Lacan.

¹⁰⁶² Autores e conceitos-chave: análise (trabalho analítico, trabalho produtivo, trabalho artístico), fantasia, Freud.

¹⁰⁶³ Conceitos-chave: construção, trabalho teórico, trabalho analítico

¹⁰⁶⁴ Autores e conceitos-chave: kultur (cultura), construção artística, construção analítica, Freud, Hegel, Kafka.

¹⁰⁶⁵ Autores e conceitos-chave: construção, desconstrução, análise, Freud.

¹⁰⁶⁶ Autores e conceitos-chave: cultura, civilização, real, representação, Freud, Cacciari.

alla teoria freudiana di tradursi in filosofia dell'angoscia, e al contempo, il confine invalicabile che Freud si è posto (e che ha posto all'analisi) all'interno della sua "cultura." Ma questo limite si pone già al di là della "filosofia" e anche della filosofia critica. Infatti, se il processo analitico è ciò che permette e favorisce la bonifica, ed è quindi ciò che permette all'Io di *lavorare* l'Es e il mondo esterno, l'Io, in quanto rappresentante della *Zivilisation*, comprende in sé il conflitto e le contraddizioni materiali che solcano il soggetto: costruisce la *Zivilisation* come formazione in sé contraddittoria.¹⁰⁶⁷ (p.45)

Il lavoro dell'Io, come il lavoro analitico, è *unendliche*, interminabile, come Freud ribadirà anche in uno dei suoi ultimi, grandi saggi (Nota 49: *Die endliche und die unendliche Analyse*¹⁰⁶⁸, G. W., XVI) . Ciò significa che se pure Freud si è posto un limite all'interno della *sua cultura* (ma la cultura del soggetto-in-contraddizione goethiano, come afferma Cacciari [1975], questo limite non è però il termine e la conclusione dell'analisi. Il lavoro analitico dovrà porsi come compito anche che le ideologie del Superio affondano nell'ES, la *reale* forza pulsionale dell'ideologia. Dovrà porsi il compito, propriamente, di annalizzare le formazioni ideologiche sociali che sono nella storia e nella cultura. Vale a dire che anche il confine, che *anche il limite, deve essere analizzato*.

È qui che leggiamo la grande importanza, *anche politica*, della teoria freudiana, senza che ci sia bisogno di strappare Freud dalla cultura e dal suo contesto, per colonizzarlo, o trasformarlo in un "ideologo" della liberazione. Freud "conservatore" è di fatto molto più sconvolgente per il sistema ideologico dominante, di quanto non lo siano le predicazioni dei suoi critici radicali, "prediche" che non soltanto il sistema accetta, ma che addirittura favorisce, come possiamo vedere negli attuali festival della soggettività piena e incondizionata.¹⁰⁶⁹(p.45-46)

L'*Unsicherheit* freudiana non è quella di Kafka. Freud, come dice Cacciari, "teorizza i propri limiti e si rifiuta, wittgensteinianamente, all'indicibile e all'espressivo." (Nota 52: CACCIARI [1976]). (p.47)

8. Analisi "come" critica dell'ideologia

Tutto ciò pone l'analisi come una pratica conoscitiva che si costituisce trasversalmente "in-diverse 'regioni' del sapere, e quindi come assolutamente 'incapace di crearsi una sua particolare *Weltanschauung*" (ibid., 574). Anzi, al contrario, l'analisi diventa così una radicale decostruzione critica delle "concezioni del mondo," dei rituali epistemologici, dei valori, che si costituiscono in ogni zona del sapere. L'analisi diventa analisi critica, critica dell'ideologia, dunque.¹⁰⁷⁰ (p.51)

9. Analisi e produzione estetica

L'arte e la produzione estetica sono i luoghi, privilegiati da Freud, in cui l'analisi deve esercitare la sua decostruzione-costruzione critica, se essa non vuole ridursi a mera pratica terapeutica. Freud ha sempre fatto costante riferimento analitico, in tutta la sua opera, alla letteratura e alle arti visive, cercando da un lato, nella decostruzione e nell'elaborazione a cui le opere d'arte sottopongono i linguaggi e i sistemi significativi e le ideologie, una sorta di modello preliminare per la decostruzione-elaborazione psicoanalitica. E d'altro lato, più specificamente, il "modo" per poter interpretare "il senso e il contenuto raffigurato nell'opera d'arte".¹⁰⁷¹(*Stud.*, X, 198). (p.52)

10. Avvertenza conclusiva

Se "scopo" dell'analisi è quello di interrogare l'opera per costruirla come un testo contraddittorio e critico, possiamo concludere che dalla pluralità, ma anche dall'ampiezza, di queste letture, è risultato un primo approccio di analisi critica vera e propria del testo freudiano, un primo tentativo di *critica freudiana*.

L'"immagine" di Freud che ne risulta è certo un'"immagine "marginale", rispetto a quella tradizionale del Freud clinico, del Freud terapeuta (anche rivoluzionario), e anche del Freud rivelatore di nuovi orizzonti attraverso l'applicazione della psicoanalisi all'arte. Sono convinto però che questi "margini" siano in realtà ciò è stato "emarginato" dall'ideologia dominante, e si costituiscono come lo spazio da cui bisogna partire analiticamente, per ripercorrere criticamente ciò che è stato rimosso, per (ri)costruire il testo freudiano in tutta la sua complessità critica. È l'unico modo, anche, per andare oltre Freud.¹⁰⁷² (p.56)

Sto portando avanti da anni questa problematica con "Nuova Corrente", il che ha significato una continua e proficua discussione di questi temi all'interno della redazione della rivista. Lo stesso vale per "Aut Aut" e per il gruppo di lavoro, che ha aperto sulla rivista la sezione: "psicologia e critica dell'ideologia". (p.56-57)

¹⁰⁶⁷ Autores e conceitos-chave: limite, confirm, análise, civilização, Freud.

¹⁰⁶⁸ FREUD, S. *Análise terminável e interminável* (J. O. A. Ribeiro, Trad.). Em J. Salomão (Org.), *Edição standard brasileira de obras completas de Sigmund Freud* (Vol. XXIII, pp.239-287). Rio de Janeiro: Imago, 1980. (Original publicado em 1937)

¹⁰⁶⁹ Autores e conceitos-chave: trabalho do eu, trabalho analítico, trabalho interminável, Freud, Cacciari, Goethe.

¹⁰⁷⁰ Conceitos-chave: análise crítica, crítica da ideologia.

¹⁰⁷¹ Autores e Conceitos-chave: análise, prática terapêutica, produção estética, Freud.

¹⁰⁷² Conceitos-chave: contradição, crítica freudiana.

RELLA, Franco (org.). Ipotesi per una descrizione di una battaglia. In: *La critica freudiana*. Milano: Feltrinelli economica, 1977, p. 193-210.¹⁰⁷³

1.

La lettura di un testo è un'attività critica, una interpretazione, una *analisi*, e cioè un "lavoro" sul "corpo" materiale della rappresentazione. Questa pratica deve recuperare e produrre significativamente ciò che è stato rimosso: la "forza pulsionale," la "situazione affettiva," (Nota 2: Freud afferma che per "recuperare il senso e il contenuto raffigurato in un'opera d'arte", vale a dire "per poterlo interpretare," non basta "una comprensione puramente intellettuale", ma è necessario ricostruire "la situazione affettiva, la costellazione psichica che ha provocato nell'artista la forza pulsionale alla creazione" (*Stud.*, X, p.198; tr.it., qui modificata, *Saggi sull'arte*, p.186). L'accento è dunque posto sulla pluralità e sulla forza pulsionale materiale da un lato (quello dell'artista), sulla pratica interpretativa dall'altro. Entrambi non possono risolversi né in una *pura* comprensione intellettuale, né in una semplice emozione estetica.), il lavoro, l'intreccio ideologico, il processo di censura e di distorsione che sono alla base dell'opera, che hanno negato e al contempo "raffigurato" questi contenuti. L'analisi non è però il disoccultamento di una verità nascosta. L'analista "deve interpretare – come dice Freud – ciò che è stato dimenticato nelle tracce che questo ha lasciato dietro di sé o, più correttamente, deve costruirlo." (Nota 3: *Costruzioni nell'analisi*, G.W., p. XVI. È questa pratica della *costruzione* della conoscenza, in cui il soggetto che la produce non ha alcun privilegio rispetto all'oggetto conoscitivo, che pone Freud al di là di ogni riduzione a una dimensione di tipo ermeneutico-idealistico.)¹⁰⁷⁴ (p.193)

La costruzione critica di un testo letterario si produce proprio a partire dalle contraddizioni che l'analisi aveva scoperto: *è partire da queste che l'analisi costruisce il testo come un sistema contraddittorio*. Essa istituisce un rapporto dialettico con il testo ma è sempre oltre il testo, nel senso che non ne è una riconferma, ma ne sottolinea e ne produce la novità: è una decostruzione attraverso cui arriviamo a *una costruzione conoscitiva*. Queste contraddizioni storiche e reali: storicamente determinate. Attraverso la critica dobbiamo giungere alla scoperta delle condizioni materiali della produzione letteraria e della sua esistenza. Come scriveva Freud, "è sempre una questione di fuori e dentro." Se rimaniamo al di fuori del testo, rimaniamo in un sociologismo deterministico. Se ci poniamo in una dimensione puramente interna al testo, ci limitiamo alla "critica delle frasi", anche se queste "frasi" si presentano in modo orfico e oracolare, ancora una volta come un simulacro della "verità."¹⁰⁷⁵ (p.194-195)

Anche la lettura kafkiana che qui proponiamo non pretende di essere nient'altro che *una prima* costruzione critica, operata oltretutto in uno spazio che non è nemmeno propriamente quello letterario: nello spazio di un epistolario, uno spazio cioè che, come risulta evidente dalla lettura di queste lettere, si pone come precedente o come successivo (comunque laterale) rispetto allo spazio propriamente letterario. (Nota 8: D'altronde, un carteggio è forse proprio uno di quei "resti", di quelli "rifiuti" della teoria letteraria classica su cui invece l'analisi deve applicarsi, cfr. FREUD, *Saggi sull'arte...*, p.198)¹⁰⁷⁶(p.196).

2. *Le lettere a Felice* non sono "romanzo d'amore, (Nota 9: CACCIARI, [1976], p.66. La citazione nietzschiana è tratta della *Volontà di potenza*, fr. 481.) come hanno scritto concordi il curatore dell'edizione italiana e i critici presentazione del volume, ma sono il luogo di una battaglia, di un scontro, in cui K. e F. si alternano le parti di carnefice e di vittima, all'interno di uno spazio che è il prodotto della scrittura, attività perversa che si vuole assoluta.¹⁰⁷⁷ (p.196)

La colpa, di cui egli è ben cosciente, sta nello scrivere, l'attività in cui K. ha accumulato tanto male, questa attività in cui si può, anzi si deve, o perire o impazzire (434), l'attività che ha costretto F. alla fuga e che egli; invece. Svolge "in perfetta tranquillità", questa pratica che implica la solitudine assoluta, e quindi l'esclusione di F. e al contempo l'incorporazione di F., nel suo corpo. La scrittura è una colpa e una vergogna: si può scrivere solo nel profondo di una cantina, di una tana. I giudici non hanno forse colto fino in fondo la colpa di K. (la loro ottusità), ma il capo d'accusa è invece estremamente significativo (la strana, inattaccabile giustizia): è una lettera che K. ha diretto a Grete, e che ora gli presentano, coperta di fregghi, di righe rosse, per segnare la colpa di K., certo, ma anche per

¹⁰⁷³ O texto faz parte dos estudos sobre *A crítica freudiana*, livro organizado por Franco Rella. Esse texto, como a introdução, também foi retrabalhado por Rella em *Pensar per figure*, no capítulo "Kafka. La descrizione di una battaglia".

¹⁰⁷⁴ Autores e conceitos-chave: atividade crítica, interpretação, análise, Freud.

¹⁰⁷⁵ Autores e conceitos-chave: construção crítica, sistema contraditório, texto, Freud.

¹⁰⁷⁶ Autores e conceitos-chave: construção crítica, espaço literário, espaço epistolar, Kafka.

Rella toma as cartas que Kafka escreveu a Felice enquanto exemplo daquilo que ele propõe como "construção crítica" de um texto.

¹⁰⁷⁷ Autores e conceitos-chave: lugar de batalha, Kafka.

aggrederlo nel suo corpo, per ferirlo e per punirlo, e comunque per ritorcerla contro il colpevole.¹⁰⁷⁸ (p.202)

Ma che cos'è questa *Tiefbau* se non l'attività dello scrivere (l'operare sulla rappresentazione), e cioè "l'aprirsi fino all'eccesso" (233) (l'apertura, come diceva Nietzsche, sull'abisso preomerico)? L'attività che si produce dal desiderio di dissimulare e di escludere, censurare, cancellare, ma che produce, nel suo interno, proprio quanto si voleva rigettare. È in questa attività che si produce l'apertura eccessiva verso l'interno e dall'interno, infatti interno ed esterno sono divisioni successive, appartengono al regno della parola detta. Interno ed esterno, sono la stessa cosa. L'inconscio che è nel soggetto e nella storia. I grandi topi, le *altri parole*, sono già nella cantina. Ma esiste una cantina, che non sia abitata da grandi topi?

(La scrittura è una rimozione della realtà, o non è la realtà stessa (vale a dire l'immensa costruzione ideologica, il giuoco delle rappresentazioni-deformazioni che *per noi sono la realtà*) una rimozione della scrittura (intesa come un *operari* sulle rappresentazioni)? Nelle pieghe della rappresentazione verbale non c'è una "verità" di cui, nella scrittura, possiamo trovare delle tracce da indagare e da decifrare, un nocciolo che il logos (il sistema logico) ha occultato, e che continua a occultare? (Nota 22: Questo è uno dei temi nietzschiani degli anni 1884-1885, relativamente alla falsificazione del mondo da parte della logica, anche se per Nietzsche l'analisi non può pretendere ad alcuna verità ma alla pluralità dialettica delle interpretazioni.) Marx non ha forse scoperto (*prodotto*) sotto il logos hegeliano un nocciolo razionale? Freud non ha forse scoperto (*costruito*) nel regno integro dello spirito le cicatrici che rimandano alla *Spaltung*, al luogo della scissione, della contraddizione fra le pulsioni e il desiderio, fra i bisogni materiali e la loro rappresentazione nello spirito? Che cosa dice la scrittura (l'operare della scrittura) che la parola non dice? (Nota 23: In questo contesto la scrittura va intesa, forse metaforicamente, ma è una metafora in un certo senso obbligata dall'andamento dell'opera kafkiana, come l'operazione critica sul linguaggio e sulla rappresentazione, e come tale è piuttosto distante dal recupero heideggeriano di Derrida.)¹⁰⁷⁹ (p.205)

Certo, adesso, finalmente, non si parlerà più di findanzamento o di matrimonio (Nota 32: Ma ancora di scrittura, anche nella forma diretta del carteggio. Si pensi per esempio al KAFKA (1964) che scrive a Milena di aver sognato di andarle incontro, ma il suo nome non era Kafka, era *Schreiber* ("colui che scrive"): la vittima. F., era diventata a un certo punto il carnefice, K., la vittima. Ora la malattia è l'arma che proteggerà per sempre K. da F. Oppure F. da K.? Chi è la vittima, il colpevole, l'assassino, il carnefice? E se F. fosse Franz? E se K. fosse Kafka?

K. Kafka? Kafka, il nome odiato e sempre cancellato: Georg-Franz-Brende(mano)-Kafka, Georg-Franz-Samsa-Kafka Josef K., (Nota 33: I *nomi* di Kafka. Anche K. è un nome falso: "Josef, disse K. Il mormorio dei contadini dietro la sua schiena lo disturbava un poco, evidentemente essi non approvavano che egli *si presentasse sotto false generalità*" [KAFKA, (1969), p.52]) K. "In breve sono un Löwy con un certo *fondo kafkiano*," così scrive F(ranz) K(afka) al padre. (Nota 34: Si tratta della famosa *Lettera al padre*.) Ma qual è questo fondo? E prosegue: "Tu invece sei un vero Kafka," ma ancora, appena qualche riga più sotto, "forse non sei proprio un Kafka." Chi è dunque Kafka? Chi è Franz? Chi è Felice? E Georg Bendemann, e Samsa, e Josef K.?

Im Grund jeder Name in der Geschichte ich bib. Io, ogni nome. E che cos'è l'io, il suo spazio, tana e scrittura? Nella storia. Il luogo di una battaglia... (Nota 35: "In fondo io sono ogni nome nella storia," scrive Nietzsche il 6-1-1889. ma già prima dei "biglietti della pazzia" Nietzsche aveva scritto: "Le mie ipotesi: il soggetto come pluralità (*Volontà di potenza*, fr. 490)¹⁰⁸⁰ (p.210)

RELLA, Franco. Introduzione. In: Il dispositivo Foucault. Venezia: Cluva Libreria Editrice, 1977, p.7-22. ¹⁰⁸¹

1.

Non abbiamo mai dunque un percorso lineare, ma una serie di dispositivi, che non sono "un insieme risolutamente eterogeneo, che implica discorsi istituzioni, sistemazioni architettoniche, decisioni regolamentari, leggi, misure amministrative, enunciati scientifici, proposizioni filosofiche, morali, filantropiche. In breve: il detto e il non detto". Il dispositivo è propriamente "il reticolo che si può stabilire tra questi elementi" che sono "eterogenei" ma che, in questa formazione, "in un momento storico dato" funzionano come "risposta a una urgenza" svolgendo "una funzione strategica

¹⁰⁷⁸ Autores e conceitos-chave: culpa, vergonha, Kafka.

¹⁰⁷⁹ Autores e conceitos-chave: escritura, realidade, construção, produção, Nietzsche, Marx, Hegel, Freud, Heidegger, Derrida.

¹⁰⁸⁰ Autores e conceitos-chave: História, escritura, batalha, Kafka, Nietzsche.

¹⁰⁸¹ Além da introdução Franco Rella contribui no livro com o texto "Un'economia politica del corpo". Fazem parte do livro também: Georges Teyssot, com "Eterotopie e storia degli spazi"; Manfredo Tifuri, com "Lettura del testo e pratiche discorsive"; e Massimo Cacciari, com "Il problema Del politico em Deleuze e Foucault (sul pensiero di "autonomia" e del "gioco").

dominante” (Nota 3: *Le jeu de Michel Foucault* (intervista), in “Ornicar”, 10, p.63.)¹⁰⁸² che è sostanzialmente quella di suturare e di coprire un centro vuoto, una cavità che nessuna interpretazione, che nessuna attività conoscitiva potrà mai sfiorare.¹⁰⁸³ (p.8)

Tutti i discorsi, medici legali, polizieschi e giuridici sono il dispositivo che è stato prodotto per rispondere all’urgenza di questo spazio bianco, che rimane oltre e al di là del dispositivo, intoccato e intoccabile. Come un “altro” assoluto, un eterogeneo che il dispositivo del potere può chiudere ma non comprendere. Questo bianco, questo silenzio, sta di fronte al brusio insistente del dispositivo loquace. Ma il silenzio e le “voci” del dispositivo non si incrociano mai, non si contraddicono; aprono tra loro uno spazio in cui si situa il discorso analitico che dovrebbe mostrare entrambi. Questo discorso non “interpreta” e non trasforma. Ridice i discorsi del dispositivo per riprodurre dentro il suo corpo il “bianco” che essi cercavano di circoscrivere: per scoprirlo nella stupefazione, nello spazio neutro che non appartiene né a l’uno né all’altro.¹⁰⁸⁴ (p.9)

2. I dispositivi, o meglio, come dice Foucault “le tattiche loquaci” sono rette “da grandi strategie anonime, quasi mute”. (Nota 7:M. FOUCAULT, *Histoire de la sexualité*, 1 *La Volonté de savoir*, Gallimard, Paris 1976, p.125. Ma c’è qualcosa che parla in esse e attraverso di esse, che non ha voce propria e che per questo ha potuto celarsi a lungo. Qualcosa che è altro e al contempo lo stesso di quel silenzio abissale che abbiamo scoperto essere al di sotto e la di là di ogni parola. Qualcosa che scorre e attraversa le grandi strategie, risolvendo ogni loro contraddizione, ma che non può localizzarsi precisamente in nessuna di esse. Vi si disperde e vi si nasconde. È il grande silenzio del potere.¹⁰⁸⁵ (p.10)

Tale messa in scena, che Foucault ripete nelle sue opere, è la storia in cui si scontrano i fantasmi di questa vicenda. “Chi lotta contro chi? Lottiamo contro tutti”. Infatti “non ci sono, dati immediatamente, soggetti di cui uno sarebbe il proletariato e l’altro le borghesia” (*Ornicar*, p.75). I termini di questo scontro sono anch’essi un dispositivo prodotto dal potere, una sua messa in scena. “Le grandi dominazioni sono effetti egemonici [di omogeneizzazione]” della pluralità infinita, della dispersione anarchica degli scontri, in cui il potere si spezza e si ricompone in una totalità. Così la lotta di classe è classe è una *forma*, un dispositivo strategico attraverso cui il potere omogeneizza l’“espansione infinita” degli scontri. Tale strategia è alleata ad una serie di altre strategie che articolano in discorso ciò che è stato storicamente indicibile: il corpo, la sessualità, l’economia politica.¹⁰⁸⁶ (p.11)

Il discorso in Deleuze e Guattari e in Lyotard è esplicito. La devianza¹⁰⁸⁷ restituisce al di là della “deviazione”¹⁰⁸⁸ capitalistica la naturalità del desiderio. Ed è qui, come ha notato Cacciari¹⁰⁸⁹, “l’opposto di Marx” con la sociale individuazione del bisogno “nel suo indissolubile nesso al rapporto sociale di produzione” e della “trasformazione-rivoluzione nel capitalismo”. Le posizioni di Foucault sono, ancora una volta, più complesse, più difficilmente decifrabili. In Foucault non c’è, almeno apparentemente, un discorso della devianza, non c’è “dissidenza”. Il potere produce il suo discorso: produce il suo sapere.¹⁰⁹⁰ (p.12-13)

3.

Foucault ha rotto definitivamente con una concezione lineare della storia e ci ha costretti a misurarci con delle formazioni complesse analizzabili non in termini di progresso, ma di scontro e intreccio di relazioni di potere. Ma Foucault si limita a ripetere tutto questo, indefinitamente, attraverso le sue varie “rubriche” (l’episteme, la clinica, la sessualità...); si limita a rimettere costantemente in scena questi linguaggi. Non si pone cioè il problema della trasformazione di questi linguaggi in quanto trasformazione dei termini stessi della crisi. I quali, dunque, tendono a ricomporsi da un lato nella trasparenza del sapere, dall’altro nella totalità bianca del non sapere.¹⁰⁹¹ (p.16)

È il mito dell’America, del *tramp*, della frontiera: il mito dei profeti dell’imperialismo americano. La grande macchina ideologica che ha sorretto l’espansione americana. (Nota 18: P. BAIRATI (a cura di) *I profeti dell’imperialismo americano* Einaudi, Torino, 1975 e G.G. PASQUALOTTO, *Politica e cultura in America*, CLEUP, Padova, 1976.) Avevo già rilevato come il modello di Deleuze e Guattari si saldi, malgrado apparenza del loro discorso, alla mitologia del capitalismo (Nota 19: Seguire il canale,

¹⁰⁸² Da mesma forma que Rella, Agamben quando irá escrever sobre o dispositivo (“O que é um dispositivo?” – 2005) partirá da mesma citação de Foucault. O primeiro se voltará para o corpo, o segundo para o humano.

¹⁰⁸³ Autores e conceitos-chave: dispositivo, Foucault.

¹⁰⁸⁴ Conceitos-chave: discurso, silêncio, espaço neutro.

¹⁰⁸⁵ Autores e conceitos-chave: dispositivo, silêncio, poder, Foucault.

¹⁰⁸⁶ Autores e conceitos-chave: poder, Foucault.

¹⁰⁸⁷ *Devianza* – desvio. Comportamental, psíquico.

¹⁰⁸⁸ *Deviazione* – desvio. Mudança de ordem prática.

¹⁰⁸⁹ Referência ao texto de Cacciari, “Il problema del político in Deleuze e Foucault”, publicado neste mesmo livro.

¹⁰⁹⁰ Autores e conceitos-chave: discurso do desvio (devianza), Foucault, Marx, Cacciari.

¹⁰⁹¹ Autores e conceitos-chave: saber, crise, Foucault.

appuntamento: liberi e felici. Cfr. F. Rella, *Una tomba per Edipo* “Aut Aut”, 144, 1974. Sull’incidenza di questa posizione nell’area di autonomia, e sulla dimensione dell’idealizzazione del negativo, Cfr. Ancora F. Rella, *Nel nome Freud. Il mito dell’Altro*, “Quaderni Piacentini”, 60-61 (1976) ¹⁰⁹²(p.18)

La “parola senza soggetto” si localizza in un libro rizomatico: “questo libro è un discorso senza soggetto, frammentario, parziale, un luogo senza territorio, una città invisibile, che scivola sotto, che scappa dal tetto, che è assente dagli specchi ufficiali...”. E il “soggetto” collettivo, straniero nella propria città, impercettibilmente si organizza, cambia terreno, sfugge di lato alla sfida del potere... Il libro che in questa fuga si produce può essere letto solo nel suo ordine rizomatico: l’ “ordine” cronologico ... questo lo consigliamo solo a chi crede che innanzi tutto bisogna capire; noi non vogliamo spiegarci...” (Nota 22: *Fatti nostri* cit., pp.12-13. L’ipotesi che avevo avanzato, sull’incidenza dell’ “effetto Foucault” in quest’area politica, trova conferma nelle pagine di *Microfisica del Potere* citate alla nota 13. È la memoria degli scontri, sapere minore e composito di una miriade di sapere locali e differenziali, che non si oppone al sapere maggiore, ma ne è semplicemente incontenibile.)¹⁰⁹³ (p.20-21)

4.

Ho dato una lettura volutamente “forzata” di Foucault, per cercare di indicare la sua incidenza in quanto dispositivo (nel senso stesso foucaultiano) all’interno della discussione attuale del potere e delle sue stratificazioni storiche (Foucault direbbe piuttosto “localizzazioni storiche”, ma ha mio giudizio il potere si stratica). Dispositivo aperto, problematico, che ci è cercato di affrontare, nelle relazioni seminariali che seguono, da diverse angolature.¹⁰⁹⁴ (p.21)

RELLA, Franco. Un’economia politica del corpo. In: Il dispositivo Foucault. Venezia: Cluva Libreria Editrice, 1977, p. 47-56. ¹⁰⁹⁵

“Foucault è uno dei cercatori, di quei filosofi, che si danno alla macchia, che si impegnano nella cartografia di territori inesplorati” – questa è una definizione che leggevo nel libro di Desanti “*Il filosofo è il potere*”. Mi sono proposto di accettare questa suggestione e questa ipotesi e di percorrere la “cartografia” delle cartografie di Foucault, anche se mi rendo conto che l’operazione risulterà inevitabilmente schematica. Foucault parte, nelle *Due risposte di epistemologia* – il primo testo forse in cui cerca di esprimere risolutamente la sua ipotesi metologica ed epistemologica – , dall’opposizione “all’ingenuità delle cronologie”, nel tentativo di spezzare quella concezione del tempo lineare e cumulativa che riconduce inesorabilmente “verso un punto che retrocede indefinitamente, mai presente nella storia”. ¹⁰⁹⁶(p.47)

Noi ci troviamo quindi di fronte a questa dispersione di eventi, che possiamo soltanto raggruppare secondo determinate rubriche, che possiamo solo archiviare. Il problema genealogia, in Foucault, è in realtà il problema dell’archeologia, ma di una archeologia che è priva di “*archè*” che è priva di principio. In realtà, meglio ancora che archeologia, sarebbe dire: un archivio. Un archivio in cui certi tipi di discorso vengono rubricati come “storia della clinica”, come “storia della follia”, come “storia della letteratura”, oppure – con un tipo di rubricazione diversa – con il nome dell’autore: ad esempio gli scritti di Pinet sulla follia, ecc.¹⁰⁹⁷ (p.48)

L’attività del critico, in questo caso, è proprio quella di “essere preso” nel discorso ed percorrere fino in fondo l’avventura della traversata del discorso intersecandolo con la linee attorno alle quale si organizzeranno serie determinate di discorsi.¹⁰⁹⁸ (p.48)

Infatti siamo di fronte all’immersione diretta del corpo in un campo politico. I rapporti di potere, dice ancora Foucault, operano su di esso una presa immediata: il corpo viene investito da rapporti di dominio, ed è in questo investimento che si costituisce “un sapere del corpo”, che non deve essere confuso “con la scienza del funzionamento del corpo”, ma va in teso come l’istituirsi di una “tecnologia politica del corpo”, che non può essere definita in alcun modo, che non può essere localizzata in un tipo definito di istituzione, in un apparato statale o statuale. Infatti il potere non è una proprietà ma piuttosto “un effetto di insieme”.¹⁰⁹⁹ (p.49)

¹⁰⁹² Autores e conceitos-chave: mito americano, Deleuze, Guattari, Foucault.

¹⁰⁹³ Autores e conceitos-chave: livro rizomático, sujeito coletivo.

¹⁰⁹⁴ Autores e conceitos-chave: dispositivo, estratificação histórica (Rella), localização histórica (Foucault).

¹⁰⁹⁵ Na cartografia das cartografias que Rella propõe para a leitura de Foucault, o mapa desenhado sugere que o discurso de Foucault não é um discurso crítico sobre o poder, mas é sim um discurso do poder.

Pelo tom, até agressivo, das observações de Rella, ele também foi alvo da resposta de Foucault “aos comunistas italianos”. Ver *Ditos e escritos*, V. IV. p.270-280.

¹⁰⁹⁶ Autores e conceitos-chave: cartografia de Foucault, concessão do tempo linear, Desanti.

¹⁰⁹⁷ Autores e conceitos-chave: genealogia, arqueologia, arquivo, Foucault.

¹⁰⁹⁸ Conceitos-chave: atividade do crítico, discurso.

¹⁰⁹⁹ Autores e conceitos-chave: poder, corpo, Foucault.

La vita stessa, tutta la vita e dunque oggetto politico. A questo punto si potrebbe concludere il discorso dicendo che effettivamente Foucault ha tracciato una cartografia nuova, è riuscito cioè a far emergere le relazioni di potere là dove queste relazioni di potere non erano immediatamente visibili; che ha costruito cioè la cartografia delle strategie e del potere, dell'intreccio delle forme di assoggettamento e degli schemi conoscitivi ad esse immanenti: la cartografia di un territorio di solito offuscato "perché il potere, come dice lo stesso Foucault, si maschera". Ma a mio giudizio invece è a questo punto che sorge il problema Foucault.

Una volta stabilita questa presenza del potere dobbiamo vedere come il potere può essere definito, come il potere può essere de-costruito, come si incide sul potere e come il potere si articola realmente *dentro* e *fuori* del discorso. Foucault ha insistito molto nel dire di voler costruire un'economia politica del corpo, del sapere, del potere, ma ha evitato di costruire una *critica dell'economia politica del corpo*, del sapere, del potere: Ne ha costruito piuttosto una metafora. Il discorso di Foucault si presenta come una sorta di eco del potere: è la stupefazione, la risonanza che il discorso presenta nei confronti di queste pratiche che egli analizza. Infatti, Foucault dice che "è necessario lasciare ad ogni cosa la sua misura e la sua intensità", e questo significa propriamente vietarsi di trasformare le cose. Non c'è quindi in Foucault il problema di *rendere visibile il reale trasformandolo* ma piuttosto il compito di fare una sorta di eco al discorso *sul* reale, una sorta di eco che finisce *per confermare questo discorso*.

Una conferma di quanto affermo è nell'analisi che Foucault fa del caso di Pierre Rivière. *Io Pierre Rivière, avendo sgozzato mia madre, mia sorella e mio fratello*, è uno dei libri più belli che Foucault abbia scritto ed è storia di un matricida che uccise la madre, la sorella, ed il fratellino, senza apparente ragione.¹¹⁰⁰ (p.51-52)

Ma rifiutandosi di interpretare l'incidenza reale di tali discorsi *sul* discorso Rivière Foucault ha *realmente* analizzato l'effetto di questi discorsi? A mio giudizio no: ne ha solo verificato il potere di escludere, però *aggiungendosi* ad assi, attraverso la negazione. Infatti il dossier di Rivière è *blanc*, bianco, e non, come dice la traduzione italiana, "spoglio": e "ad esso bisogna dare un'eco": si tratta cioè di un bianco che deve specchiarsi in un altro bianco. "La scelta che abbiamo fatto *rifiutandoci* di interpretarlo ne farebbe ancora testimonianza", e ancora, "questo indecidibile posto dal discorso di Rivière è un'ulteriore ragione teorica che ci ha fatto eliminare ogni tentazione di commento di interpretazione, cioè ogni riduzione di questo discorso ad un qualsiasi ordine di ragione". "*Si tratta propriamente di lasciare le cose come sono*"; Si tratta precisamente di confermare l'esistente. Troviamo conferma di questo atteggiamento anche in un discorso pronunciato da Foucault nel 1964, in un convegno dedicato a Nietzsche, a Royaumont, e pubblicato negli atti nel 1967.¹¹⁰¹ (p.54)

La stupefazione premarxista per il mondo come immane ammasso di merci, qua si ripropone come stupefazione di fronte al mondo come immane ammasso di frasi. Però il mondo, lo sappiamo, non è una frase. E dobbiamo aggire nel mondo, dobbiamo sì aggire attraverso le frasi, ma dobbiamo altresì *trasformare* queste frasi, *trasformare* questi linguaggi, *aggire* dentro e attraverso di essi. E ciò che Foucault appunto non fa. Il suo discorso finisce allora per essere non un discorso critico sul potere, ma il discorso del potere.¹¹⁰² (p.55)

RELLA, Franco. Otto Weininger¹¹⁰³ e la vertigine del senso. In: WEININGER, Otto. *Sesso e carattere: una ricerca di base*. Milano: Feltrinelli - Bocca, 1978, p.7-32. ¹¹⁰⁴

1. Le parole di Weininger e il silenzio di Wittgenstein

L'oggetto e lo scandalo di *Sesso e carattere* non è infatti costituito dalla "scabrosa novità" dell'argomento. (Nota 6: R. DELLA PIETRA, *Otto Weininger*, p.2) La problematica sessuale non era "nuova" e "scabrosa": né a livello accademico, com'è testimoniato dai testi di Krafft-Ebing, di Moll, dalle traduzioni di Havelock Ellis e di Lombroso, né ad altri livelli (si pensa a testi come *Il diario di una giovinetta*) (Nota 7: ANONIMA VIENNESE, *Il diario di una giovinetta*, tr. it. di E. Spagnol Vaccari, Mondadori, Milano, 1976. Sulla problematica sessuale nell'ambiente viennese, cfr. Le opere già cit. di

¹¹⁰⁰ Autores e conceitos-chave: poder, Foucault. Nesse momento do texto, Rella coloca a sua hipótese: o discurso de Foucault é o eco do poder.

¹¹⁰¹ Autores e conceitos-chave: ecos do discurso do poder, Foucault, Nietzsche, Royaumont.

¹¹⁰² Autores e conceitos-chave: discurso do poder, Foucault.

¹¹⁰³ Otto Weininger nasceu em Viena em 1880. Entra para a faculdade de filosofia de Viena em 1898. Nesse momento se apaixona pelo estudo das ciências naturais e da física e da matemática e é sucumbido pelos círculos culturais de caráter neopositivista em atividade na Viena do fim do século. Interessa-se, principalmente, pelas teorias neopositivistas de Avenarius. Interessado também pela medicina e a biologia começa a acumular materiais para a primeira parte de *Sexo e caráter*. Em 1900 participa do IV Congresso Internacional de Psicologia em Paris. No início de 1901, formula "As leis da abstração sexual", que formarão o terceiro capítulo de *Sexo e caráter*. Em 1902 se forma em filosofia e em 1903 publica *Sexo e caráter*.

¹¹⁰⁴ Publicado na Áustria em 1903, é traduzido e publicado na Itália pela primeira vez em 1912 (Fratelli Bocca Editori) e pela segunda vez em 1978 (Feltrinelli/ Bocca).

W. M. JOHNSTONE e di R. PASCAL. Cfr. anche la testimonianza di S. ZWEIG, *Il mondo di ieri*, a cura di L. Mazzucchetti, Mondadori, Milano, 1954.) Nemmeno l'antifemminismo lo era. La *Frauenfrage* era, come dice lo stesso Weininger, "argomento del giorno", con alle spalle una storia, puntualmente ricostruibile attraverso le note e le citazioni in Appendice a *Sesso e carattere*.

[...] *Sesso e carattere* è purtuttavia un'opera "scabrosa", ed è stata letta come tale, e la sua presenza ha continuato a percorrere inquietante la cultura della *finis Austriae* e la sua eco non si è ancora del tutto spenta. Ma per giungere al motivo di questa inquietudine, all'oggetto di *Sesso e carattere*, è necessario attraversare le "figure" della donna, dell'ebreo, dell'uomo, per arrivare a ciò che queste figure *rappresentano* effettivamente, a ciò che esse realmente danno luogo. Ci si avvicinerà così allo "scandolo" di *Sesso e carattere*, che non è costituito dalla sua "novità", ma proprio dalla sua totale inattualità, attraverso cui parla uno dei momenti più estremi e definitivi del "disagio della civiltà", di quel disagio che, come dice Hofmannsthal nella *Lettera di Lord Chandos* (Nota 8:H. VON HOFMANNSTHAL, *Lettera di Lord Chandos*, tr. It. (con testo a fronte) di M. Vidusso Feriani, Introduzione di C. Magris, Rizzoli, Milano 1974) si era ormai calato oscuramente anche dentro le parole, rendendole impronunciabili.¹¹⁰⁵ (p.8-9)

[...] la conclusione del *Tractatus* è addirittura la chiave per capire *Sesso e carattere*, per cominciare ad entrare nel suo "enigma", nel suo punto di massima tensione. Wittgenstein afferma nella proposizione 6.421:

"Etica ed estetica sono tutt'uno.

L'etica è trascendentale.

È chiaro che l'eticanon può formularsi." (p.9)

Effettivamente dopo *Sesso e carattere* non c'è più nulla da dire. Dopo aver rifiutato il silenzio, dopo aver fatto gridare il "valore fondamentale", il fondamento etico, di tutta la cultura e di tutta la civiltà, non c'è più possibilità di parola. Perché il valore che è stato affermato non può più comprendere la differenza, l'altro, la contraddizione. Può solo espellerlo, rifiutarlo, ma questo gesto di rifiuto finisce, per porsi come una scissione di sé inesorabile. Wittgenstein aveva preferito il silenzio per mostrare ciò che un linguaggio non poteva più dire. Weininger invece vuole dire anche ciò che nel suo linguaggio, nel linguaggio della *Kultur*, non è più comprensibile e quindi non può che essere rifiutato. Ma questa impossibilità di comprendere sancisce anche la fine di questo linguaggio. Per Weininger questa fine non è solo la fine di una cultura, ma è anche la fine dell'umanità.¹¹⁰⁶ (p.10)

In *Sesso e carattere* si cerca un ultimo tentativo di ricomposizione unitaria, a prezzo dell'esclusione di ogni differenza e di ogni pluralità, che viene attribuita come una *colpa* alla donna e all'ebreo. Il risultato di questo tentativo è un'opera irrimediabilmente dispersa, totalmente frantumata.¹¹⁰⁷ (p.11)

2.I topi di Chandos

[...] c'è un'altra opera, contemporanea a *Sesso e carattere*, altrettanto definitiva, che mentre mostra, a differenza dell'opera weiningeriana, l'impossibilità di dire, di esprimere alcunché, indica anche l'altra via, la via che, pur passando attraverso una radicale negazione, introduce rispetto alla negazione stessa quella "distanza" che "desta in noi il presentimento di ordini nuovi" (Nota 17: R.M. RILKE, *Lettera da Muzot*, a cura di M. Doriguzzi e Traverso, Cederna, Milano 1947, p.148)

Si tratta della *Lettera di Lord Chandos* di Hugo von Hofmannsthal.¹¹⁰⁸ (p.12)

Il documento estremo del mutismo, che è la *La lettera di Lord Chandos*, è in realtà una *Schilderung* (p.48). Quando le parole "spirito", "anima", "corpo" non possono più essere dette, allora dobbiamo descrivere questo silenzio. Questa è la strada indicata da Hofmannsthal, che Weininger rifiuterà, preferendo pronunciare queste parole, piuttosto che affrontare la vertigine della pluralità: per dirle, fino alla loro estinzione. È questo che Chandos voleva *comunicare* rinunciando alle parole della verità, a Bacone. Perché proprio a Bacone? Che significato aveva per Hofmannsthal questo personaggio?¹¹⁰⁹ (p.14-15)

3. La maledizione femminile

[...] se il rapporto dell'Io con il mondo è malato, se le cose appaiono in un vortice incomprensibile, se in questo rapporto non è più possibile intravedere valore, è perché malato è il rapporto con la donna, è perché la donna intacca, con la sua maledizione (p.283), questo rapporto. Per questo la donna è sempre immorale e la stessa moralità delle donne è la prova della loro immoralità (p.282). La donna fa cadere l'uomo nella colpa sia se lo vuole libertino, sia se lo vuole asceta (p.338-339), in quanto, in ogni caso, introduce nel regno dei fini, che deve essere autonomo per poter fondare il mondo, l'eteronomia,

¹¹⁰⁵ Autores e conceitos-chave: figura, representação, Viena fim de século. Hofmannsthal, Wittgenstein, Weininger.

¹¹⁰⁶ Autores e conceitos-chave: silêncio, cultura, linguagem, Wittgenstein, Weininger.

¹¹⁰⁷ Autores e conceitos-chave: culpa, Weininger.

¹¹⁰⁸ Autores-chave: Weininger, Hofmannsthal, Rilke.

¹¹⁰⁹ Autores-chave: silêncio, Weininger, Hofmannsthal.

l'alterità, la *sua pluralità*. Infatti, la donna non solo è sessualità, non solo è incapace di bene, vale a dire di produrre una volontà autonoma e libera nei suoi fini, ma è essa stessa pluralità.¹¹¹⁰(p.15)

4. L'ebreo, il distruttore di limiti

La donna è dunque per Weininger l' "assenza di senso", il vortice della materialità che non esiste, e che purtuttavia costringe l'uomo ad una battaglia mortale. Ma c'è forse un pericolo maggiore di questa assenza. È la *malattia del senso*, l'anomalia che attacca e corrode il senso, frantumandolo, disperdendolo in una pluralità incompontibile: la *Judentum*, l' "idea" dell'ebraismo, il tipo ebraico.

Il giudaismo è in effetti "l'avversario più forte e pericoloso delle idee fin qui sviluppate" (SeC, p.304). È qui che si colloca l'antisemitismo di Weininger, nella condanna dell'ebreo come *Grenzverwischer*, come "distruttore di limiti", come colui che non "ha timore di fronte al mistero" (p.315).¹¹¹¹ (p.18)

5. Totentanz¹¹¹²

Ma le "figure" dell'Uomo, della Donna e dell'Ebreo sono soltanto il prologo per la vera messa in scena di *Sesso e carattere*. Sono letteralmente il pre-testo per il "vero" libro. Sesso e carattere ne è, in un certo senso, la scena cava su cui, contro i fantasmi dell'alterità, vengono a recitare la loro storia i grandi fantasmi della *Kultur* classica. Il libro è l'introduzione in cui, per ripetere ancora una volta Wittgenstein, lo spirito del libro può solo mostrarsi "ma non può essere descritto". Perché tutto sia detto è necessario che parlino i nuovi personaggi che entrano in scena solo alla fine del libro.¹¹¹³ (p.20)

Lo scandalo nasce dal fatto che filosofi poeti e scienziati *non possono più parlare insieme*. Che le loro "storie" *non possono più comporsi in una storia "sacra"*: la loro voce appare irrimediabilmente divisa, non è più la voce di una ragione salda nei suoi statuti di giudizio e di decisione.

Sesso e carattere è l'opera in cui si tenta, sotto la protezione dei grandi Mani di Kant e di Goethe, di ricomporre ad unità, contro la differenza simboleggiata dalla donna e dell'ebreo, la grande cultura idealistica e positivista. Ma è proprio questo tentativo di unificazione di queste due grandi correnti, e delle loro radici storiche, che introduce in esse un conflitto insanabile, che le fa esplodere nel loro tendere ad una spiegazione unitaria e totale degli "enigmi del mondo", come dirà più tardi Freud.¹¹¹⁴(p.22)

6. La "qualità" di Moosbrugger

[...] Moosbrugger, come Weininger, è armato di una "scienza", di un "dominio" (p.67) di sapere, costruito con i frammenti dispersi della cultura del passato. E anch'egli affronta con questa scienza i suoi giudici e la sua condanna e la sua morte come unico esito possibile. Cercare la propria salvezza personale sarebbe stato sconfessare la propria scienza, le proprie ragioni, la ragione del suo gesto: l'unica ragione possibile nel mondo della nebbia e dell'incertezza radicale. È così che Moosbrugger oscuramente raggiunge quella che sarà la lucida coscienza kafkiana.¹¹¹⁵ (p.24)

7. La donna-sorella

Infatti la distorsione dei criteri comuni non è ancora la costruzione di nuovi criteri (USQ, 811). L'esperienza della ripetizione esasperata delle vecchie parole "spirito", "anima", "corpo" di Weininger, l'esperienza del silenzio sui bordi del dicibile di Wittgenstein, la descrizione del silenzio di Hofmannsthal, la perversione della solitudine di Musil sembrano giungere ad un punto morto, là dove non resta che la palingenesi mortale di Weininger, o la proiezione infinita, l'*Unendlichkeit*, del romanzo musiliano.

Kafka sembra essere quello che più si è portato verso un "nuovo linguaggio", verso il superamento di questo punto cieco. [...] ("la logica è *incrollabile*, ma non resiste a un uomo che vuole vivere") questo è o che pensa K. Nell'ultimo istante, quello mortale, del *Processo*.¹¹¹⁶ (p.27)

8. Il fascino della parola piena

Eppure l'eco di *Sesso e carattere* continua ad agire potente, e non, soltanto nell'immane cumulo delle macerie della *Kultur* di Spengler. Continua ad agire in tutta l'area del pensiero viennese, ed ciò che per esempio anima tutta l'opera di Broch.

Il saggio *Il male nel sistema di valori dell'arte* ripete Weininger alla lettera. "L'estetico è la concretizzazione dell'etico". Il valore è ciò che agisce nella storia. "L'assolutezza postulata da ogni valore e da ogni sistema di valori è una proiezione dell'io autonomo. In ogni valore, in ogni sistema di valori viene proiettato un soggetto di valore, viene proiettato, nascostamente o apertamente un dio che

¹¹¹⁰ Autores e Conceitos-chave: figura da mulher, pluralidade, ausência de sentido, Weininger.

¹¹¹¹ Autores e conceitos-chave: figura do judeu, *Grenzverwische* (destruidor dos limites), Weininger.

¹¹¹² Totentanz - dança das máscaras, dança dos mortos, dança macabra. Goethe vai tomar esta referência da idade média.

¹¹¹³ Autores e conceitos-chaves: totenanz, Wittgenstein, Weininger.

¹¹¹⁴ Autores e conceitos-chave: Uno, Kant, Goethe, Freud.

¹¹¹⁵ Autores e conceitos-chave: fragmentação, neblina, Kafka, Moosbrugger, Weininger.

¹¹¹⁶ Autores e conceitos-chave: experiência do silêncio (Wittgenstein), descrição do silêncio (Hofmannsthal), perversão da solidão (Musil), linguagem, Kafka.

è appunto *creatore di valori*. Questa divinta assolutizzazione del sistema la si può ottenere solo a patto di sottoporre *tutte le manifestazioni del mondo al potere formativo della volontà-di-valore*, e, cioè solo a patto di far comparire *tutti i valori* in un sistema simultaneo” (Nota 43: H. BROCH, *Osservazioni sulla psicoanalisi in base alla teoria dei valori*, tr. It. di S. Vertone in H. BROCH, *Azione e conoscenza*, Lerici, Milano 1966, p.72) . (p.28)

L’ipotesi di *Sesso e carattere* in effetti è una delle ipotesi (a cui non è estraneo, per es., nemmeno il primo Lukács) del pensiero del Novecento. Ipotesi che non si esaurisce nemmeno nella sua centralità, come dice Cacciari, “nell’ambiente culturale della finis Austriae.” (Nota 45: M. CACCIARI, *La Vienna di Wittgenstein*, in “Nuova Corrente” 72-73, 1977, p.97) *Sesso e carattere* è anche altrove, anche oggi.

In effetti *Sesso e carattere* non viene più ristampato dalla seconda guerra mondiale. Perché oggi ne riparlamo? È l’effetto di una moda, quella che ha portato alla ristampa di grandi e di piccoli scrittori del periodo della crisi del primo *Novecento*? O esistono motivi più profondi? O forse la moda stessa nasconde motivi che devono essere analizzati? La presenza di *Sesso e carattere*, oggi, sulla nostra scena, sulla scena della nostra crisi, è ancora effettiva, o è puramente archeologica?¹¹¹⁷ (p.29)

Come aveva detto Weininger, la certezza della morte è preferibile all’incertezza della crisi. Lacan lo ripete. Una verità orribile è preferibile alla vertigine dell’insicurezza, ai molti significanti che si scontrano nello spazio storico della nostra crisi. La voce stridente di Weininger aveva parlato a lungo nella cultura viennese. Si era fatta sommessa, quasi silenziosa, per tornare a parlare oggi potente, sprigionando ancora un fascino quasi irresistibile. Il fascino e l’incantamento di una grande parola che proprio per la sua complicità con la morte assume un sapore tragico e apparentemente definitivo. A questa parola, ancora oggi, è possibile opporre soltanto la precarietà del lavoro critico che, come dice Freud, “non è rivelazione (...) e difetta di quei caratteri di determinazione e infallibilità di cui il pensiero è tanto avido. Ma così com’è (...) è tutto ciò di cui disponiamo”. (Nota 50: S. FREUD, *Studienausgabe*, Ergänzungsband, S. Fischer Verlag, Frankfurt a/M. 1975, p.283)¹¹¹⁸ (p.32).

RELLA, Franco. (org.) *Avvertenza. Critica e storia*. In: *Critica e storia*. Venezia: Clava, 1980, p.7-8, 9-30. ¹¹¹⁹

“Avvertenza”

Questo libro intende affrontare soltanto uno degli aspetti dell’opera di Benjamin, quello che io ritengo, non solo perché terminale del suo tragitto critico, il più importante: la costruzione storica come costruzione di un sapere critico. Tutti i saggi presentati si muovono entro questo ambito, con l’unica eccezione di quello di Cacciari che, dall’*Origine del dramma barocco* all’*Autore come produttore* delinea, per così dire, il tratto precedente del percorso benjaminiano. Per questo si presentano *omogenei*, dell’unica omogeneità possibile relativamente a un’opera come quella di Benjamin: dunque come spazio costruito e carico di tensioni. (p.7)

“Critica e storia”(*)

(* La prima parte di questa introduzione, che riprende temi svolti più ampiamente in *Corpo e linguaggio* (di prossima pubblicazione in “aut aut”), ha, tra l’altro, il compito di tracciare una connessione fra la tematica critica e storica in Benjamin e il lavoro sulla rappresentazione (dalla rivoluzione scientifica alla crisi tra l’Otto e il Novecento) svolto negli ultimi anni nel corso di Letteratura artistica (in rapporto con i corsi di Storia dell’architettura) presso il Dipartimento di analisi critica e storica dell’I.U.A.V.) (p.9)

1. Ciò che non è mai stato scritto

Il passato ha depositato in sé immagini che possono paragonarsi a quelle che si fissano su una lastra sensibile. Solo il futuro può svilupparle: quelle che sono abbastanza forti, perché possa apparire l’immagine in tutti i suoi dettagli (...). Il metodo storico è un metodo filologico, alla cui base sta il libro della vita. “Leggere ciò che non è mai stato scritto”, lo definisce Hofmannsthal.

W. Benjamin (*Gesammelte Schriften*)

(p.9)

¹¹¹⁷ Autores e conceitos-chave: Viena fim de século, Cacciari, Spengler, Wieninger, Lukács, Kafka.

¹¹¹⁸ Autores e conceitos-chave: trabalho crítico, Weininger, Lacan, Freud.

¹¹¹⁹ Introdução ao livro organizado também por Franco Rella, que reúne escritos sobre Walter Benjamin de M.Cacciari, F. Desideri, G. Franck, R. Infelise-Fronza, G. Mensching, J. Derrida. Além destes, o livro traz três de Benjamin: “Il carratore distruttivo”, “Esperienza e povertà”, “Tesi di filosofia della storia”.

Em texto introdutório, Rella defende a ideia da construção histórica como construção de um saber crítico, para isso busca em nomes como Descartes e Proust argumentos para justificar tal hipótese.

La costruzione di una “nuova razionalità”, vale a dire di una nuova capacità di rappresentare il reale e anche, in esso, zone in cui la ragione classica non è mai penetrata, è diventato un tema centrale dell’attuale dibattito teorico e politico. È il tema che apre l’*Origine del dramma barocco* (Nota 2: G.S.1.2. p.207: “Es ist dem philosophischen Shriftum eigen, mit jeder Wendung von neuem vor der Frage der Darstellung zu stehen”. Tr. It. Einaudi, Torino 1971, p.7: “È proprio della letteratura filosofica ritrovarsi da capo, a ogni sua svolta, di fronte alla questione della rappresentazione”.) e che l’attuale situazione di crisi ha permesso di “sviluppare”, come dice stesso Benjamin, “in tutti i suoi dettagli”.¹¹²⁰ (p.9-10)

Benjamin aveva colto, con la “sua acuta coscienza della crisi”, che è la “facoltà dello storico”, - ciò che costituisce il suo operare all’interno non più di una linearità, ma di un intreccio, una pluralità di storie “simile alla pluralità dei linguaggi” (Nota 4: W. Benjamin, G.S.,1.3, p.1243 e p.1235 (“La pluralità delle ‘storie’ è strettamente imparentata, se non identica, con la pluralità dei linguaggi. Storia universale in senso attuale è sempre soltanto una sorta di esperanto”). L’immagine della pluralità delle storie e dei linguaggi torna, con poche variazioni o negli stessi termini in più luoghi dell’apparato critico per le *Thesen über den Begriff der Geschichte*.) – la necessità di rompere queste regole.¹¹²¹ (p.10)

La radicale attualizzazione di Benjamin oggi è legata, nel nostro spazio storico, al prodursi di innumerevoli e complesse “forme di vita” e conseguentemente anche di frammenti di sapere eterogenei alla ragione classica. Questo è il significato della cosiddetta “teoria dei bisogni”, o del “sapere del soggetto”. L’importante per queste forme di vita e per il sapere che già esse esprimono e producono non è tanto sottrarsi alla ragione dominante lasciandone inalterato il *potere*. Importante è produrre una ragione che abbia più potere, più capacità di rapportarsi al reale, e anche a quelle zone del reale su cui la ragione ha, per così dire, esercitato il suo potere dall’esterno: i domini dell’arte, del “sentimento”, della soggettività.¹¹²² (p.11)

2. Il soggetto cartesiano

Mi sembra verissimo che mentre lo spirito è unito al corpo esso non può staccarsi dai sensi, essendo violentamente colpito dagli oggetti esterni e interni. Aggiungo che esso non può staccarsene quand’è legato a un cervello troppo umido e molle, qual è negli infanti, o a uno mal temperato come è nei letargici, apoplettici, frenetici, o anche qual è di solito in noi, quando siamo immersi in un profondissimo sonno.

Descartes (13)

(Nota 13: Lettera a Arnauld del 29.7.1648, in DESCARTES, *Correspondance avec Arnauld e Morus*, Vrin, Paris 1953; “Verissime mihi videtur, mentem...”. Ho tradotto con “spirito” per differenziare da “cervello” (“cerebro aimis humido”). (p.13)

Giorgio Agamben in *infanzia e storia* ha mostrato, in un quadro suggestivo, anche se forse eccessivamente semplificato, il processo di disinerenza del soggetto – e della sua esperienza e della memoria – a partire dalla rivoluzione scientifica del XVII secolo. Si tratta, secondo Agamben, di una “espropriazione dell’esperienza”, implicita “nel progetto fondamentale della scienza moderna”, di quell’esperienza cioè che avrebbe celebrato il suo ultimo apparire negli *Essais* di Montaigne (Nota 14: G. Agamben, *Infanzia e storia*, Einaudi, Torino, 1978, pp.10 e11. Agamben vuole riscoprire il luogo dell’esperienza originaria non-linguistica, l’infanzia come scarto irriducibile dentro il linguaggio. L’orizzonte heideggeriano in cui Agamben si muove si chiarisce ulteriormente nella rapida storia della temporalità in questo suo stesso volume (pp.91-107). L’inserimento di Benjamin in questo percorso che si conclude in Heidegger dovrà essere riesaminato alla luce dei rapporti espliciti e impliciti fra Benjamin e Heidegger.).¹¹²³ (p.13)

[...] Benjamin, nel saggio *Esperienza e povertà*, in cui rileva la miseria dell’esperienza contemporanea, richiama il gesto decisivo di Cartesio. “Tra i grandi creatori ci sono stati gli implacabili, che per prima cosa facevano piazza pulita. Essi infatti volevano avere un tavolo per disegnare; sono stati dei costruttori. Così un costruttore fu Descartes, che per prima cosa per tutta la sua filosofia non voleva avere nient’altro che un’unica certezza: ‘penso dunque sono’ e da questa prese le mosse” (Nota 17: W. BENJAMIN, *Erfahrung und Armut*, G.S. II, 1 (1977) tr. It. *Esperienza e povertà*, In “Metaphorein” n.3, 1978, p.13)¹¹²⁴(14-15)

Il modello, le immagini della scienza e della ragione, che si costruiscono a partire dalla rivoluzione scientifica, pervadono ogni ambito conoscitivo (Nota 20: Politica, etica, rapporti con il mondo fisico:

¹¹²⁰ Autores e conceitos-chave: representação do real, crise, Benjamin.

¹¹²¹ Autores e conceitos-chave: pluralidade de histórias, pluralidade de linguagens, Benjamin.

¹¹²² Autores e conceitos-chave: forma de vida, fragmentos do saber, Benjamin.

¹¹²³ Autores e conceitos-chave: sujeito, experiência, infância, Agamben, Benjamin, Heidegger.

¹¹²⁴ Autores e conceitos-chave: experiência contemporânea, construção (ciência), Descartes, Benjamin.

tutto ciò *more geometrico*. La metafora della geometria pervade, con una rapidità impressionante, i linguaggi più disparati: la matematica diventa l'unica certezza di don Giovanni nel testo molieriano mentre l'esoerienza erotica è labile e incerta. Con *les savantes* siano già alla satira di questo abito razionale. Il marito preferirebbe che le donne di casa conoscessero la differenza fra la giacca e il gilè, piuttosto che praticare l'abito astratto della speculazione astronomica.) Questi innumerevoli spostamenti sottopongono il modello a torsioni, a un mutamento incessante, che verrà letto, entro l'ordine da esso stabilito, come *progresso* e come *crescita* costante. In questo senso, l'operazione kantiana che reside dall'io che conosce ogni aspetto fenomenico è perfettamente contemporanea e consonante all'enfasi sacrale con cui i primi profeti del progresso aprono il territorio delle scienze umane, della storia come storia sacra di questo movimento della ragione: il suo esodo dalle tenebre e il suo approdo nella terra promessa del futuro (Nota 21: Da Turgot a saint-Simon e Comte. Turgot è oggetto di studio di Benjamin negli anni preparatori alle *Tesi*. In una lettera a Horkheimer del 24.1.1939 (G.S., 1, 3, p.1225): "Mi sono occupato di Turgot e di alcuni altri teorici, per andare in traccia della storia del concetto di progresso".) Nell'Ottocento il processo sembra essere giunto ad un punto tale di certezza e trasparenza da poter rinunciare ad ogni enfasi, ad ogni forma di pathos: l'io che conosce è senza corpo, il soggetto è conosciuto come un puro oggetto, via via sottomesso e classificato dalle leggi storiche o biologiche o anatomiche, sociali o politiche (Nota 22: È forse questa assenza di enfasi a costituire "l'eccesso di fantasia che secondo Benjamin caratterizza il XIX secolo (G.S.1, 3, p. 1236)."¹¹²⁵ (p.15-16)

3. La tradizione del nuovo

Così il gesto di quegli artisti ordinava alle lor braccia, al loro mantello: "Siate maestosi!". Ma le membra ribelli lasciavano in mostra fra il gomito e la spalla un bicipite che non capiva niente della parte.

M. Proust (Nota 23: *La ricerca del tempo perduto*, III, *I Guermantes*, a cura di M. Bongiovanni Bertini, Einaudi, Torino 1978, p.46.)

Ma il tragitto del modello della razionalità post-meccanicistica, di quel complesso di abiti razionali e conoscitivi che oggi possiamo chiamare "classici", non è tranquillo. Il drappeggio lascia trasparire, oltre alla maestà del gesto, quel bicipite ribelle che denuncia "la banalità della vita quotidiana" (Nota 24: *I Guermantes*, cit., p.46) Nominiamo le cose del mondo, "ma allo stesso modo con cui diamo i nomi di Marte, Venere, Saturno, a certe stelle che non hanno in sé niente di mitologico. Noi sentiamo in un mondo, ma pensiamo e troviamo i nomi delle cose in un altro: possiamo stabilire tra quei due mondi una corrispondenza, ma non colmante l'intervallo" (Nota 25: *I Guermantes*, cit., p.50) Basta leggere a Hegel per accorgersi, come dice Bloch, che lo sforzo di tenere insieme e di mediare l'immediato fa trasparire nella sua stessa filosofia "una materia esplosiva" (Nota 26: Citato in R. Bodei, *Introduzione a E. Bloch, Soggetto e oggetto*, Il Mulino, Bologna 1975, p.XXI) Basta percorrere il gesto di radicale rinuncia dei *Wanderjahre* di Goethe, o la lotta contro l'effimero dell'ultimo *Faust*, per cogliere le tensioni che attraversavano l'orizzonte della cosiddetta razionalità classica.¹¹²⁶ (p.16-17)

Il mondo, come nel *Chandosbrief* di Hofmannsthal, sembra dischiudere una ricchezza nuova, ma tale ricchezza è indicibile e quindi impraticabile: il mondo, al di là dell'intervallo abissale e incolmabile, sembra irraggiungibile ai nostri nomi. È necessario dunque trovare altri nomi, una lingua in cui possano parlare le cose mute, quella lingua che, come affermerà Benjamin, Hofmannsthal non seppe trovare, consegnandosi a un tragico mutismo, a un silenzio carico di tensioni. Lo stesso silenzio, e le *Vermischte Bemerkungen* lo mostrano chiaramente, che è l'esito di estrema rinuncia di Wittgenstein nel *Tractatus*, come un ultimo atto della Kultur goethiana (Nota 32: È il lato mefistofelico di questa cultura, l'affermazione di Mefistofele di preferire il nulla eterno, piuttosto che l'incertezza della caducità. Descartes aveva già detto (*op cit.*, p.181): "ci saranno in verità persone che preferirebbero negare l'esistenza di un dio tanto potente (da permettere o gerare l'errore), piuttosto che credere tutte le altre cose incerte." In questo spazio non sembra esserci alternativa fra il nuotare nella corrente, dentro il fiume del progresso e della tecnica leggendo in *questa corrente* il nostro destino, e il "pensare per catastrofi" che caratterizza, secondo Loewith, l'attività intellettuale dell'epoca weimariana (Nota 33: K. LOEWITH, *Critica dell'esistenza storica*, Morano, Napoli 1967, p.157: "Tutte queste espressioni rispecchiamo il modo di pensare per catastrofi, caratteristico della generazione tedesca del periodo posteriore alla prima guerra mondiale. I concetti meno radicali che interessavano il loro pensiero erano quelli di "origine" e "fine" o di "situazione limite". In fondo ognuno di questi concetti e di queste parole non fa che esprimere la dura e amara risolutezza di una volontà che si afferma dinanzi a nulla, va orgogliosa del suo disprezzo della felicità, della ragione e della compassione". Il *Nietzsche* di Heidegger è una sintesi fra queste due correnti. Tra il dire che questo intervallo non esiste, è morto con la metafisica, con la nietzschiana morte di Dio, e lo sprofondarsi in questo intervallo stesso, come in una voragine.

¹¹²⁵ Autores e conceitos-chave: more geométrico (metáfora da revolução científica), sujeito, progresso, Kant, Horkheimer, Turgot, Benjamin.

¹¹²⁶ Autores e conceitos-chave: racionalidade clássica, Hegel, Bloch, Bodei, Goethe, Proust.

Dunque le filosofie della vita, che scoprivano in quel “bicipite” irriducibile e nella “banalità della vita” che questo sembrava denunciare, la vita di una *comprensione* totale del mondo, un modo di “abitare l’oggetto”, una *aeterna veritas* (Nota 34: M. MERLEAU-PONTY, *Il corpo vissuto*, Il Saggiatore, Milano 1979, p.67; E. HUSSERL, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Il Saggiatore, Milano 1961, p.404)¹¹²⁷(p.19-20)

4. Lo sguardo della medusa

Il pensiero di Benjamin è contrassegnato, dice Adorno, dalla “extra-territorialità”, il “rebus” è “il modello della sua filosofia”. Il suo sguardo è “medusiaco”, inquietante, “saturnino”, sembra congelare le cose, mentre apre in esse “l’intenzione soggettiva” (Nota 38: T.W.ADORNO. *Profilo di Walter Benjamin*, in *Prismi*, Einaudi 1972, pp.233 e segg. Questo e i saggi contenuti in *Notte per la letteratura*, Einaudi, Torino 1979, sono a tutt’oggi le cose più acute e importanti scritte su Benjamin. Questo non assolve Adorno da margini di incomprensione totale (ma che egli denuncia chiaramente, magari attraverso un “rifiuto inorridito”. *Prismi*, p.233) nè dall’accusa di aver usato e gestito l’opera di Benjamin, anche attraverso la sua scuola, in modo addirittura imperialistico.) È il pensiero che osa il paradosso di mettere la dialettica in stato d’arresto. L’oggetto viene strappato dal flusso naturale, viene ispezionato nella sua *esteriorità*. Infatti, l’arte investigativa benjaminiana non è una *Ausgrabung*, il disseppellimento ermeneutico della verità nascosta. Il suo sguardo non penetra nell’intimità dell’oggetto per trovarvi dimora, per appaersarsi in esso. “Il pensiero incalza la cosa, quasi volesse trasformarsi in un tastare, in un fiutare, in un gustare (...) Egli [Benjamin] obbliga il concetto a operare esso stesso ad ogni istante ciò che altrimenti è riservato all’esperire aconcettuale. Il pensiero deve giungere allo spessore dell’esperienza e tuttavia non rinunciare a nulla del suo rigore (Nota 39: ADORNO, *Prismi*, cit., pp.246-247)¹¹²⁸ (p.21)

Il “così fu”, il macigno di cui parlava Nietzsche, il “c’era una volta” che domina nel “bordello dello storicismo” di cui parla Benjamin, devono entrare in tensione con il presente, devono essere costruiti nell’attualità del tempo-ora.¹¹²⁹ (p.24)

5. Critica e storia

Il collezionista sogna un mondo in cui le cose siano libere dalla necessità e per questo, forse, può essere assimilato allo “sguardo surrealistico della storia”, quella “coscienza onirica in cui il nuovo si propone in forma fantastica”. D’altronde, lo studio del XIX secolo è capitale proprio perché, se come dice Michelet “ogni epoca sogna la seguente”, il XIX secolo ha sognato la nostra epoca in modo che “ovunque la fantasia ecceda i suoi limiti” (Nota 51: G.S.I, 3, p.1236).¹¹³⁰(p.25-26)

L’analisi, l’interpretazione, la filologia devono appunto *farsi costruzione storica*. È qui che lo sguardo medusiaco e saturnino del collezionista diventa il gesto spaesante rispetto l’ordine e la logica classica. È qui che si costruisce una logica dell’*Unheimlichkeit*, che proprio nella sua incertezza trova motivo di una nuova produzione.¹¹³¹ (p.26)

Come per Freud, anche per Benjamin la filologia, l’interpretazione, è solo un lavoro *preliminare*. “La filologia è l’ispezione di un testo” – di qualsiasi testo, anche la tradizione storica –, “che procede attenendosi ai particolari, che fissa il lettore magicamente su di esso”. Ma questa “magia” deve essere superata dalla “filosofia” intesa come *costruzione*.¹¹³²(p.27)

L’interpretazione con la sua attenzione micrologica individua le tracce che stanno nascoste negli oggetti e negli eventi, e le dispiega davanti agli occhi stupefatti per questo disvelamento. È questa prossimità alle cose e questo stupore che aveva fatto parlare Adorno di un incrocio stregato fra magia e positivismo, ed egli, a questo punto, si era fermato senza procedere oltre. L’interpretazione spezza la catena d’acciaio che lega gli eventi in un continuum omogeneo di cause e di effetti, ma non per questo gli eventi diventano storici, per noi, ora. L’atto *decisivo* (in senso cartesiano) sta proprio nella “forza della costruzione” che connette questi eventi alla nostra propria esperienza storica, senza comprenderli nella complicità dell’identificazione affettiva, in una monade carica di tensioni: in tutta la loro dirompente eterogeneità.¹¹³³ (p.27)

¹¹²⁷ Autores e conceitos-chave: língua, silêncio, cultura, pensar por catástrofe, filosofia da vida, Goethe, Nietzsche, Hofmannsthal, Wittgenstein, Descartes, Loewith, Husserl, Merleau-Ponty.

¹¹²⁸ Autores e conceitos-chave: olhar da medusa (Benjamin), Adorno.

¹¹²⁹ Autores e conceitos-chave: tempo, Benjamin.

¹¹³⁰ Autores e conceitos-chave: colecionador, olhar, história, Michelet.

¹¹³¹ Autores e conceitos-chave: construção histórica, olhar da medusa, Benjamin.

¹¹³² Autores e conceitos-chave: interpretação, construção, Freud, Benjamin.

¹¹³³ Autores e conceitos-chave: experiência histórica, interpretação, construção, Adorno.

RELLA, Franco. (org.) Benjamin e Blanqui. In: Critica e storia: Materiali su Benjamin. Venezia: Cluva, 1980, p.181-200.¹¹³⁴

1. Sommario (1)

(Nota 1: Si presenta qui il *Résumé* (pp.72-76) di A. BLANQUI, *L'éternité par les astres*, Paris, Librairie Germer Baillière, 1872, pagine 76, che Blanqui scrisse mentre era prigioniero al Fort Taureau. (In uno dei periodi della sua prigionia. Blanqui passò 34 anni della sua vita in carcere, e 7 in esilio). Sulla figura di Blanqui, "insieme a Marx, il maggiore rivoluzionario europeo dell'Ottocento" (G.M. Bravo) cfr. L.A. BLANQUI, *Socialismo e azione rivoluzionaria*, a cura di G.M. Bravo, Editori Riuniti, Roma 1969; G.M. BRAVO, *Le origini del socialismo contemporaneo 1789/1848*, Sansoni, Firenze 1974 e le note bibliografiche contenute in questi testi. Si vedano inoltre K. Marx, *Le lotte di classe in Francia*, a cura di G. Giorgetti, Editori Riuniti, Roma 1972 e *Il 18 brumaio di Luigi Bonaparte*, a cura di G. Giorgetti, Editori Riuniti, Roma 1974, che sono probabilmente le "fonti" attraverso cui Benjamin si è avvicinato a Blanqui. Nell'impossibilità di presentare tutto il testo, che sarà pubblicato da Adelphi con una introduzione di R. Calasso, si traduce qui il "sommario" che lo conclude, e su cui Benjamin ha particolarmente insistito, traducendone anche qualche passo nei manoscritti della *Passagenarbeit* che saranno presentati nel volume V delle *Gesammelte Schriften* (Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972 e segg.). Per questo cfr. anche G.S.I,3 (Frankfurt a. M. 1974) pp.1153-1154.

Discuteremo più oltre i motivi dell'interesse di Benjamin per questo saggio, i suoi rapporti con Baudelaire (Benjamin parla di "tiefe Werwandschaft" di "profonda affinità") e con Nietzsche ("un singolarissimo rapporto"). Nelle note al testo ci si limiterà invece a qualche chiarimento. Resta da segnalare che se Benjamin notava la sua lettura come una scoperta, in quanto il testo ai suoi tempi era quasi del tutto sconosciuto, mi pare di poter affermare che le cose stanno oggi pressoché nella stessa situazione. Lo stesso G.M.Bravo, che pure lo cita, sembra non coglierne assolutamente la particolarità e la singolarità.)¹¹³⁵ (p.181)

2.

Benjamin incontra il "nome" di Blanqui nel punto culminante, nel momento più teso, del suo lavoro sui passaggi parigini, lavoro che l'aveva occupato dalla metà degli anni '20, fino alla morte (Nota 11: Scholem, ricordando le conversazioni parigine del marzo 1927, afferma: "*Le paysan de Paris* di Louis Aragon gli diede la spinta decisiva per il lavoro che aveva progettato sui *Passaggi di Parigi*, di cui mi lesse in queste settimane i primi abbozzi". (S. SCHOLEM, *Die Geschichte einer Freundschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1975, pp. 169-170). Il lavoro nel marzo del 1927 era dunque già avviato. Un'importanza del testo di Aragon non è solo quella di una spinta occasionale. *Le paysan de Paris* è un testo eccezionale, che va assolutamente riletto per capire molte delle "mosse" benjaminiane nei "passaggi parigini".) . Sta riattraversando Baudelaire e sta progettando un lavoro sulla storia, di cui le *Tesi* saranno un abbozzo preliminare, che avrebbe dovuto occupare, rispetto alla *Passagenarbeit*, il ruolo che la premessa gnoseologica aveva avuto per il *Dramma barocco* (Nota 12: Le *Tesi* furono iniziate "al più presto alla fine del 1939, probabilmente all'inizio del 1940" (G.S.I.,3, p. 1227). Ma il loro progetto può essere fatto risalire al 1937, al saggio su Fuchs (tr. It. in *L'opera d'arte nell'età della riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1969), che è richiamato esplicitamente da Benjamin in due lettere a Horkheimer (24.1.1939 e 22.2.1940 in G.S.I., 3, 1225), lettere in cui si afferma anche il carattere e il ruolo e le conseguenze "gnoseologiche" che questo lavoro avrebbe dovuto assumere. D'altronde Gretel Adorno, in una lettera del 10.2.1940 ricorda: "quando fui a Parigi per l'ultima volta nel maggio del 1937, ricordo che ero a pranzo con A. Sohn-Rethel e Teddie quanto tu ci hai spiegato la tua teoria del progresso. Ti sarei molto grata se tu potessi mandarmi qualche nota, se ne hai (scritto) qualcosa". La risposta di Benjamin è stupenda. Il ricordo del pranzo e del colloquio sotto le *Marronniers* è una breccia nel tempo e nella costellazione terribile dell'esilio. L'invio delle *Tesi*, quasi un dono gratulatorio, è l'invio di "un mazzo di erbe fruscianti raccolte in una di quelle passeggiate" (G.S.I., 3 pp. 1226-1227). Il "progetto" delle *Tesi* (del saggio che esse dovevano avviare) percorre dunque tutta l'attività benjaminiana dal 1937 alla morte. Sono il complemento irrinunciabile ai saggi su Baudelaire.) Vedremo più oltre come Blanqui, proprio in connessione con Nietzsche, permetta a Benjamin di rappresentare la necessità della rottura del tempo omogeneo e vuoto del progresso, ma al contempo, anche, di superare i limiti della teoria dell'eterno ritorno, in quanto essa stessa interna a ciò che si proponeva di vincere.¹¹³⁶ (p.186)

La presenza di Blanqui è avvertibile nei saggi su Baudelaire, in *Zentralpark*, nelle *Tesi sul concetto della storia*. Soltanto la pubblicazione imminente del V volume delle *Gesammelte Schriften* (Nota 16: Il quinto volume, che dovrebbe uscire entro il 1979, conterrà la *Passagenarbeit* (il lavoro che Adorno aveva giudicato impubblicabile per la sua natura frammentaria). Il VI, che concluderà le G.S., dovrebbe uscire

¹¹³⁴ A partir de "Resumé", em *L'éternité par les astres*, de Blanqui, apresentada e comentada na primeira parte do texto (Sommario), Rella explora a presença da obra de Blanqui nos trabalhos de Benjamin, principalmente nas passagens, nos trabalhos sobre Baudelaire e nas teses sobre a história.

¹¹³⁵ Autores-chave: Benjamin, Blanqui, Marx, Bravo, Giorgetti, Nietzsche, Baudelaire.

¹¹³⁶ Autores-chave: Blanqui, Nietzsche, Benjamin, Baudelaire, Horkheimer, Scholem, Aragon.

entro il 1982 e contenere gli iscritti autobiografici.) permetterà di valutarne interamente la portata. Comunque già la ora, attraverso le *Lettere* e i materiali presentati in appendice al primo volume delle G. S. è possibile ricostruire il senso di questo rapporto.

In una lettera a Horkheimer del 6.1.1938 (*Lettere*, pp. 331-332) viene, per la prima volta, segnalata la scoperta: “Nelle ultime settimane ho fatto una *rara scoperta che influenzerà in modo determinate* il lavoro: mi sono imbattuto nello scritto che Blanqui, nella sua ultima prigione, il Fort Taureau, ha scritto per ultimo. Si tratta di una speculazione cosmologica. Si chiama *L’eternité par les astres* (Nota 17: Un evidente refuso tipografico trasforma nell’ed. It. (p.331) *les astres* di Blanqui in *mes astres*: nelle “mie” stelle.)¹¹³⁷[...] (p.187)

Quattro mesi più tardi, in una lettera a Horkheimer del 16.4.1938, Benjamin afferma che il testo di Blanqui ha trovato una precisa collocazione nel piano dell’opera su Baudelaire: nella terza parte, quella che dovrà occuparsi dell’eterno ritorno, che è punto di svolta e al tempo stesso ostacolo a una nuova teoria della storia: “La terza parte ha a che fare con la configurazione storica in cui tramite l’*idée fixe* del nuovo e del sempre uguale, *Les fleurs du mal* confluiscono con l’*Eternité par les astres* di Blanqui e la Volontà di Potenza (l’eterno ritorno) di Nietzsche”. (*Lettere*, p.340)

Questo testo benjaminiano è significativo per due motivi. Da un lato perché, con tipico procedimento costruttivo (Nota 19: La nozione di “costruzione” finisce per essere il punto più significativo del lavoro critico benjaminiano. Si enuncia con estrema chiarezza nello scambio epistolare con Adorno, Nelle *Tesi* e in in tutti i lavori degli anni ’30.) propone la *costellazione* inedita di Baudelaire-Blanqui-Nietzsche. D’altro lato, perché evidenzia già, attraverso questa costellazione, un esito del testo nietzscheano, una sua difficoltà interna e insuperabile: l’*irrepresentabilità* della teoria dell’eterno ritorno e la sua traduzione in termini di *volontà di potenza*.¹¹³⁸ (p.188)

Il libro [*Eternité par les Astres*] porta a compimento la costellazione delle fantasmagorie, delle immagini stregate del secolo, in un’ultima costellazione. Essa è pensata come una costellazione cosmica e comprende la critica più amara della altre immagini magiche.¹¹³⁹(p.190)

È l’ironia incoscia della meticolosa impresa di Blanqui, che la terribile accusa che egli rivolge contro la società assuma la forma di incondizionata sottomissione alle sue tendenze. Il libro proclama l’idea dell’eterno ritorno dieci anni prima dello *Zarathustra* di Nietzsche: in modo appena meno patetico, e con forza autenticamente allucinatoria.¹¹⁴⁰ (p.190-191)

3.

Tra il “cospiratore con la lingua stessa”, Baudelaire, e il rivoluzionario Blanqui esiste una *tiefe Verwandtschaft*, una affinità profonda che attraversa la struttura segreta dell’allegoria e la natura segreta della cospirazione politica. L’azione di Blanqui era, addirittura, “sorella del segno di Baudelaire” (GS.I, 3, 1158). *Das des Second Empire bei Baudelaire*, la seconda parte del saggio su Baudelaire che doveva concludersi con la parte dedicata all’*idée fixe* dell’eterno ritorno nella costellazione Baudelaire, Blanqui e Nietzsche, può chiarire meglio la natura di questa “affinità”, complessa al punto da presentarsi come un vero e proprio “geroglifico del XIX° secolo” (Nota 24: L’espressione è presa a prestito da E. BLOCH, *Erbschaft dieser Zeit*, (1935), Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1979). Meno chiaro è “il singolarissimo rapporto con Nietzsche” (Nota 25: Voglio dire che disponiamo di meno materiali per chiarirlo, in attesa della pubblicazione della *Passagenarbeit*.)¹¹⁴¹ (p.193)

Non è certo filologicamente probante, ma è sicuramente curioso, almeno a livello indiziario, che Nietzsche affermando per la prima volta la dottrina dell’eterno ritorno usi, quasi negli stessi termini, la metafora della clessidra (Nota 27: La clessidra è un topos dello scorrere del tempo. Come tale è metafora usurata, ed era sicuramente usurata anche nel XIX° secolo. Come metafora dell’eterno ritorno, in due libri scritti nello stesso decennio (e ribadita due volte da Nietzsche) costituisce invece certamente un problema.) già impiegata in un contesto analogo da Blanqui.¹¹⁴²(p.192-193)

4.

L’esito stesso del “silenzio” di Zarathustra nella lettura heideggeriana si connette, in altro tempo e in un’altra costellazione, al silenzio cui la socialdemocrazia ha costretto il nome di Blanqui “che ha fatto tremare col suo timbro metallico il secolo precedente”. Questo è probabilmente il senso della lettura e della riesplorazione benjaminiana attraverso l’*Eternité par les astres*; il senso e l’importanza strategica

¹¹³⁷ Autores e conceitos-chave: especulação cosmológica, Benjamin, Blanqui, Horkheimer.

¹¹³⁸ Autores e conceitos-chave: eterno retorno, teoria da história, vontade de potência, construção, constelação, Benjamin, Blanqui, Baudelaire, Nietzsche.

¹¹³⁹ Conceito-chave: constelação de fantasmagorias.

¹¹⁴⁰ Autores e conceitos-chave: eterno real, Nietzsche, Blanqui.

¹¹⁴¹ Autores e conceitos-chave: constelação, Baudelaire, Blanqui, Nietzsche.

¹¹⁴² Autores e conceitos-chave: metáfora, eterno retorno, Nietzsche, Blanqui.

che il “nome” di Blanqui assume dentro tutto il testo dell’ultimo Benjamin: come il segno, o addirittura l’emblema, di una tensione e di un fallimento, che nel *tempo* di Benjamin significavano esilio, vittoria di un dominatore “cui non si può pensare senza orrore”.

Certo, non è possibile appiattrice Nietzsche sull’*Eternité, par les astres* di Blanqui (e nemmeno Baudelaire). Questa “riduzione” finirebbe per cancellare l’immensa portata -, propriamente esplosiva *contro* gli statuti della ragione classica - del testo nietzschiano. Ma la costellazione costruita da Benjamin permette di cogliere una difficoltà interna al discorso di Nietzsche e interna alla tradizione rivoluzionaria del XIX° secolo: in due ambiti che sembravano distanti e inconciliabili, e collocati entrambi in due tradizioni lineari. Lo sviluppo e la fine della metafisica in Nietzsche, lo sviluppo e la fine dell’utopia nel socialismo scientifico in Blanqui. La costellazione di Benjamin “arresta” e spezza queste due tradizioni e ci propone una “monade carica di tensioni”, carica della massima tensione possibile, allora, nei confronti della società capitalistica.¹¹⁴³ (p.198)

Il progetto [*Passaggi parigini*] era quello di costruire, attraverso un diverso rapporto con il passato e la storia, un modello alternativo di ragione, per porre un diverso rapporto con il reale: una diversa rappresentazione del mondo (Nota 41: Anche qui con un *gesto costruttivo*, del tipo di quello cartesiano con la mossa dell’*ego cogito*. Si legga, a questo proposito, lo splendido saggio benjaminiano pubblicato in questo stesso volume: *Esperienza e povertà*.) È in questo senso che si chiarisce anche il paradosso della metafora del nano gobbo della teologia per descrivere e concepire ateologicamente la storia (Nota 42: Cfr. G. S. I, 3, 1235. Descrivere la storia in termini teologici per concepirla ateologicamente. Il paradosso indica con precisione che non è possibile occuparsi del presente con un linguaggio, per esempio quello del politico, e del passato con un altro linguaggio, per esempio quello teologico. Significa invece che tra i due linguaggi deve porsi una complessità che muti, infragendole, le regole del gioco che stabiliscono questa separazione. Il passato radicalmente attualizzato è riscattato *con* il presente in una azione e in un linguaggio che Benjamin chiama, con altra metafora, “prosa integrale che ha spezzato le catene della scrittura” (G.S., I, 3, 1238. Ma la cosa premeva tanto Benjamin che la stessa metafora torna con poche variazioni in più luoghi).) Non possiamo essere d’un tratto al di fuori della ragione classica e dei suoi linguaggi, ma entro il suo dominio e con i suoi linguaggi non possiamo *descrivere* ciò che di nuovo “la coscienza acuta della crisi” ci permette di scorgere, anche se ancora nella forma di indizi e di tracce.¹¹⁴⁴ (p.199-200)

RELLA, Franco. L’eco della foresta. In: COMOLLI, Giampiero. La foresta intelligente. Bologna: Capelli Editore, 1981, p.161-173. ¹¹⁴⁵

1. Nelle fiabe la foresta è luogo di orrore, ma anche luogo in cui si scoprono splendidi e meravigliosi tesori. In un certo senso, come aveva visto Rilke nella prima delle *Elegie duinesi*, la foresta si rappresenta come “l’inizio del bello”: la grande avventura che inizia là dove si smarrisce il cammino, si esce dalle vie consuete, e si avvia il viaggio verso il nuovo e il meraviglioso. Per questo, forse, Benjamin inizia una delle sue opere più emblematiche, *Infanzia berlinese*, con queste parole: “Non sapersi orientare in una città non vuol dire molto. Ma smarrirsi in essa, come ci si smarrisce in una foresta, è una cosa tutta da imparare”. Per questo forse, Benjamin aveva riconosciuto nel fallimento di Kafka la cifra più alta della sua opera.¹¹⁴⁶ (p.163)

Da Descartes fino a Benjamin (che rappresenta un punto di svolta) abbiamo lo stesso invito: percorrere la foresta senza arrestarsi, senza guardare né a destra né a sinistra, per non essere attratti dalla sua oscura e primordiale potenza: il potere di una realtà che non ha forma e non ha figura, cuore di tenebre e di orrore che può essere solo delimitato da sicure vie di scorrimento, o addirittura, con un potere ancora più grande, abbattendo la foresta, per consegnare all’uomo lo sguardo che percorre liberamente la raduta.

È all’alba del moderno, nel tempo della crisi aperto dalla cultura e dallo spazio metropolitano, che Baudelaire si interroga di nuovo sulla foresta. Il “prestissimo” del tempo del moderno, il sempre nuovo della moda e della merce, hanno ingrigito il mondo che si stende attorno a noi come “un paese piovoso”, come un “deserto di noia” che circonda un’ “oasi d’orrore”. Ecco, di nuovo, la foresta che ci

¹¹⁴³ Autores e conceitos-chave: metafísica, socialismo científico, mônada, Nietzsche, Blanqui, Benjamin, Heidegger.

¹¹⁴⁴ Autores e conceitos-chave: passado, história, representação, anão corcunda (metáfora que constitui o paradoxo da concepção da história teológica, ateologicamente), Descartes, Benjamin.

¹¹⁴⁵ Posfácio ao livro *La foresta intelligente*, de Giampiero Comolli, livro que está dividido em três partes: 1ª) “Notte de Carnevale”; 2ª) “Equinozio di Primavera”; 3ª) “Verso Pasqua”. Num primeiro momento, até o item 5, Franco Rella faz uma espécie de apanhado sobre a questão da floresta no livro de Comolli, e, ao mesmo tempo, a enfatiza em Baudelaire (inicia com uma epígrafe de Baudelaire: “L’uomo passa attraverso foreste di simboli / Che lo osservano con sguardi familiari) para chegar a Benjamin e Kafka. Num segundo momento, utilizando como epígrafes P. Valéry (Nessuno sa dove andiamo e tale ignoranza è un dono degli dei.) e F. Nietzsche (Che cosa si può fare di tutto ciò? Um mosaico, nel caso migliore.), Rella coloca a obra de Comolli como um romance de aventura e de viagem construído por figuras moventes (a floresta seria a principal), que fazem pensar sobre o estatuto do saber e da razão.

¹¹⁴⁶ Autores e conceitos-chave: floresta, cidade, Rilke, Benjamin, Kafka.

osserva “con sguardi familiari”. In essa forse abitano simboli e sensi possibili, quelli che si sono ritirati, che sono fuggiti dalle cose, lasciando davanti a noi un’uguale e grigia rovina. “Un angelo imprudente viaggiatore”, che è stato mosso “dall’amore per il difforme”, si è spinto fino ai margini della foresta. Ma l’angelo ha riportato a Baudelaire solo messaggi di orrore, e allora “il re del paese piovoso”, ha cercato nell’ebbrezza di cancellare la percezione di altre possibili parole che mormorano dalla foresta, calando a poco a poco nella voragine della noia e della tetraggine. ¹¹⁴⁷(p.164)

2.

“Da diversi ormai la città era al buio”. L’oscurità si stende uguale su tutte le cose. In questa oscurità arriva, nella caserma, un permesso o un ordine. Egli si prepara, a tastoni, nel buio fitto, per uscire. Lungo la via solo delle ombre, con maschere e mantelli: l’incredibile permesso di uscita è giunto nella notte di carnevale. Anche nella taverna oscure figure mascherate, e i gemiti dell’orgia, e canti, e il mormorio di discorsi incomprensibili. È qui che egli si stringe a una donna sconosciuta. Sui margini dello scatenamento e dell’orgia carnevalesca, là dove le cose possono mescolarsi e mutare, egli cerca di vincere i decreti del buio e della notte. Accarezza gli occhi della donna, la bacia lentamente sulla bocca come se fosse possibile, attraverso le sue labbra, giungere “al segreto che si nascondeva dietro gli occhi”. Avvicinarsi a quel margine, allo spiraglio illuminato, oltre il quale è possibile ritrovare il colore, le figure, le forme. Ma tutto ciò si trasforma in allucinazione, in sogno, e dunque in perdita: “e il mio capo ricadeva sul cuscino, dentro il buio”.

L’illusione di vedere il non visibile si cancella. Egli è richiamato al presidio. Anche il carnevale, l’orgia, la notte fanno parte del comando: do quell’insieme di gerarchie, ordini, divise, che rappresentano un dominio oscuro, incomprensibile, astratto. Egli si fissa sui particolari, un quadro alla parete, un’immagine, un dettaglio, come se questo potesse essere la finestra che si apre su un’altra realtà, o da cui possa venire lo spiraglio di luce che illumina la realtà presente, che renda comprensibile quell’ordine parentorio, di cui si è invece smarrito il senso e il motivo.¹¹⁴⁸ (p.165)

3.

“Dopo gli avvenimenti di quella notte, per molto tempo non accadde più nulla”. Una specie di messaggio viene ad incrinare questa quiete fatta di attese e di gesti. Le parole di un caporale che parlano di un amore disperato e dell’oscuro silenzio della foresta, e che insinuano in lui “un piacere piccolo e curioso”, il desiderio che “quanto era successo quella sera si ripetesse uguale, ritornando in tutti i suoi più minuti particolari”. [...]

[...] la foresta si fa sempre più prossima, inelutabile, necessaria: “si preannuncia dapprima a poco a poco, ma poi d’improvviso arriva, e da quel momento gli occhi stano abbracciati a lei”.

Ed è come se d’improvviso si fosse aperta una crepa oscura nel suo destino. Lo specchio ormai non gli rinvia nient’altro che il desiderio di essere senza ombra: appunto nel crepuscolo della foresta, là dove ogni ombra svanisce. ¹¹⁴⁹ (p.166)

4.

Ormai egli è alle soglie della foresta. Lassù, oltre quella linea buia, inizia il suo dominio. Nei sogni, che si moltiplicano nelle notti che precedono l’ultimo passo per entrare in essa, frammenti del passato e immagini nuove si mescolano. Paesaggi sconosciuti e terre sconosciute in cui si muovono figure che egli non ha mai visto, ma che portano messaggi che commuovono: “Gérard è morto”. E i sogni trascorrono nella veglia, come nostalgia, o come minuscoli movimenti di cui è possibile tracciare una mappa nel letto sfatto. E la veglia trascorre di nuovo nel sogno. Come se qui, ai margini della foresta, la fessura più volte intravvista si fosse allargata, come se qui il pensiero si muovesse attraverso inedite e ibride figure, verso una “lingua”, una sorta di “protolingua miracolosa”, quella appunto attraverso cui “si comunica quando si sogna in coppia”.¹¹⁵⁰ (p.167)

[...] conoscere la propria vita significa connettere ad essa frammenti di altre vite, costruire il “mondo doppio, dove le stesse cose si ripetono, ma con uno stile misteriosamente differente”. Dunque il viaggio stesso non è che la costruzione di uno spazio, di una costellazione carica di tensioni, in cui frammenti di altre terre, di altre vite, si intrecciano alla nostra terra e alla nostra vita: il luogo in cui il destino individuale si intreccia ad altri destini, diventa vicenda collettiva, diventa, in una parola, dunque, storia.

È questa conoscenza, la scoperta di questo “regno intermedio”, di questo luogo in cui la solitudine, senza cessare di essere tale, si redime in una storia, che lo riempie “ogni volta di una felicità esultante, come se scaturisce proprio qui, nella doppia conoscenza, la fonte sempre riemergente dell’amore”. O forse, la possibilità stessa di amare.¹¹⁵¹ (p.168-169)

¹¹⁴⁷ Autores e conceitos-chave: floresta, metrópole, modernidade, Descartes, Baudelaire, Benjamin.

¹¹⁴⁸ Conceitos-chave: noite, máscara, carnaval, luz.

¹¹⁴⁹ Conceitos-chave: noite, floresta.

¹¹⁵⁰ Conceitos-chave: sonho, floresta, figura, movimento.

¹¹⁵¹ Conceitos-chave: viagem, palavra, história.

5.

Comolli, nella storia di questo viaggio straordinario, esplora uno spazio intermedio e interstiziale, illuminato soltanto da “brevi tempi”, che si apre ad un altro pensiero, quando la crisi ha corrosato ormai visibilmente gli statuti attraverso cui è stata storicamente domata la vertigine della realtà come contraddizione e conflitto. Non è un caso che la sua storia prenda le mosse da uno “statuto forte”, quello rappresentato da presidi, caserme, gerarchie, comandi e divise. Un’oscura ragione ormai domina la ratio di quell’istituto. Una ragione ormai incomprensibile, che muove il protagonista ad una impresa, ad un viaggio, attraverso delle vere e proprie anomalie, che però sono comprese nello spazio dominato da quella ratio: il buio, la festa, la notte, la foresta...¹¹⁵² (p.169)

Il “tempo” di questa storia è il “tempo della crisi”, il moderno annunciato profeticamente da Baudelaire e poi descritto nelle sue prime distruttive cadenze da Nietzsche. E Baudelaire ha colto il senso della notte su cui si apre questa storia. Nel sonetto *A una passante* egli parla di un incontro, di un possibile amore, come di un lampo che precede la notte in cui svanisce “la fuggitiva bellezza”, in cui “forse mai” che è il segno tragico del moderno.

Comolli prende le mosse da questa notte, ma soprattutto dal “lampo breve” che la attraversa, illuminando un altro mondo instabile, opposto a quello della legge e della ratio. Ma egli non attribuisce a questa visione un valore metafisico. La “verità” non abita nella “ragione” del dominio, e nemmeno nella ragione della notte, che i mistici ci hanno proposto come un’esperienza indicibile. Sta piuttosto nella tensione “instabile” fra questi due mondi: fra le due mezze verità che caratterizzano, secondo Musil, il pensiero contemporaneo. Questa è stata, ineffetti, la grande intuizione di Musil: la necessità di un *andersdenken*, di un pensare “altro”, che potesse, con le sue figure, “essere a casa fra questi due mondi”. Ed è proprio nelle figure “ibride” dell’*andersdenken* che si realizza anche un *andersfühlen*, un altro sentire: sapere e sapienza dell’amore, dice Comolli, al termine del racconto del suo viaggio che ci porta fin sulle soglie della foresta, al limite appunto della contraddizione, fino all’intrecciarsi delle istanze del pensiero e delle istanze dell’esperienza del corpo e dell’amore.¹¹⁵³ (p.169-170.)

6.

Scrivendo Giorgio Colli che la filosofia nasce come letteratura. Esiste, da sempre, una profonda complicità fra il discorso letterario e il discorso filosofico. È mia convinzione che, nel nostro secolo, la letteratura abbia addirittura occupato il luogo classico della filosofia, proponendoci un sapere che sfugge alle grammatiche filosofiche. Questo significa l’incertezza di Proust sulla natura e sulla forma della sua opera, su quella “specie di romanzo” che egli aveva costruito. Questo significa l’accostamento di Benjamin dell’opera di Kafka agli esiti della fisica e del sapere della relatività. Questo, infine, è il senso del ricorso freudiano alla “lingua delle figure” della letteratura per supplire alle “mamchevolezze” della descrizione lineare della scienza e delle filosofie classiche.

Anche l’opera di Comolli è un “ibrido” di questo tipo. Anch’essa intreccia in nuove figure le forme e le immagini del logos e del mito. Scrivendo Benjamin che caratteristico del tempo “arcaico” è il simbolo, del “moderno” la figura – il *Gleichnis*, che è, come aveva già visto Goethe, sempre *figura della caducità*. Il *Gleichnis* non è infatti la pienezza del simbolo, non dice una verità, ma connette insieme immagini del pensiero che altrimenti si presenterebbero come frammenti di una perduta e irredimibile rovina [...] Il *Gleichnis* è dunque la figura del mosaico: indica il gesto e l’attività di chi non cerca di redimere in un simbolo ormai muto la totalità infranta, ma che piuttosto, attraverso le varie immagini, cerca di costruire una nuova figura, un nuovo orizzonte di senso. È dunque la figura e la movenza di un “pensiero della crisi”, di un pensiero che cerca all’interno dello “stato d’emergenza che è ora la regola” il senso stesso di una nuova costruzione: di una nuova storia.¹¹⁵⁴ (p.172)

Il romanzo di Comolli, a mio giudizio, si differenzia da tutte queste esperienze, e da ogni tentazione di risolvere la narrazione nel “vissuto”, che ha caratterizzato per esempio gran parte della scrittura “femminile”: e cioè da quell’esperienza defunta che, come dice Benjamin, si definisce eufemisticamente “esperienza vissuta”. Egli, infatti, indaga questi frammenti di vita e di ragione là dove essi si presentano non come “una reliquia”, ma come groviglio e contraddizione. Nella foresta, appunto, che è la “figura” del suo mosaico. E questa è una figura terribile, come terribile sono i nostri anni, ma è anche intelligente, perché qui si intrecciano, si ordinano e si muovono le immagini del nostro tempo: le immagini della notte e dell’angoscia, ma anche la fessura da cui può venire la luce che ne illumina il senso.¹¹⁵⁵ (p. 173.)

¹¹⁵² Conceitos-chave: história, espaço intermediário, vertigem, viagem, Comolli.

¹¹⁵³ Conceitos-chave: tempo da crise, floresta (Comolli), figura híbrida (Musil), signo trágico do moderno (Baudelaire).

¹¹⁵⁴ Autores e conceitos-chave: filosofia, literatura, história, Goethe, Proust, Kafka, Benjamin, Comolli, Colli.

¹¹⁵⁵ Autores e conceitos-chave: floresta (figura do mosaico), experiência vivida, Comolli, Benjamin.

RELLA, Franco. Vertigine del moderno. In: ARAGON. Il paesano di Parigi. Milano: Il saggiaiore, 1982, p.VII-XLVIII. (organizzazione e introduzione)¹¹⁵⁶

1. *Il tempo del moderno*

Il Nuovo giunge in modo particolarmente complesso.

(E. Bloch)

Nel “prestissimo” della vita metropolitana l'uomo vive un rapporto perverso con lo spazio e con il tempo. (Nota 1: F. Nietzsche, “Frammenti postumi 1887-1888”, trad. it. di S. Giannetta, in *Opere*, a cura di G. Colli e Montinari, Milano Adelphi 1971, vol. VIII, 2, pp.114-15: “*La modernità* [...] il tempo di questa irruzione è il *prestissimo*; le impressioni si cancellano”. E già all'altezza di “Umano, troppo umano”, in un frammento del 1876 (trad. it di S. Giannetta, in *Opere*, cit., 1965, vol. IV, 2, p.324) Nietzsche aveva parlato della “malattia moderna” come di un “eccesso di esperienza”, vale a dire in un infinito atomizzarsi dell'esperienza stessa. Su questi temi cfr. F. Rella, *Miti e figure del moderno*, Parma, Pratiche 1981 e *Vertigine della mescolanza* di prossima pubblicazione in “Lotus international”). L'immensamente grande della metropoli, l'intrico delle sue strade e la pluralità delle sue prospettive, lo obbligano a percezioni parziali, a un'atomizzazione dell'esperienza, che non ha riscontro nel passato. Il succedersi delle cose, l'accadere “dell'immenso nuovo che deborda da tutte le parti” (Nota 2: G. Flaubert, *Correspondance*, a cura di J. Bruneau, Paris, Gallimard 1980, vol. I, p.730.) lo pone in uno stato di angosciosa, paralizzante incertezza. “Dove prendere il punto d'appoggio, ammettendo pure che abbiamo una leva? (...) Quello che ci manca è il principio intrinseco delle cose, l'anima, l'idea stessa di soggetto”. (Nota 3: G. Flaubert, *Correspondance*, cit., p.626.). Nulla può dunque essere fermato, trattenuto. Tutto si presenta come effimero, oscillante lungo la linea d'ombra che separa, come una frontiera incerta ed evanescente, apparenza e inapparenza.¹¹⁵⁷ (p.IX-X)

D'altronde, come è possibile trattenere e ordinare le cose all'interno di un orizzonte di senso, se l'io si vaporizza, se non esiste più un centro? (Nota 4: Cfr. C. Baudelaire, *Ouvres complètes*, a cura di C. Pichois, Paris, Gallimard 1975, vol. I, p.766 e G. Flaubert, *Correspondance*, Paris, Conard 1930, VI Série, p.184.) L'attimo presente si trasforma subito in un “forse mai più”, e ritorna solo “di colpo, come una folgore o piuttosto un'irruzione istantanea della memoria” che confina con l'allucinazione, che non è altro, appunto, che “una malattia della memoria, un rilassamento di ciò che essa ricetta”, così che “vedo perfettamente un mobile, una figura, un frammento di paesaggio. Ma questo oscilla, è sospeso, si trova non so dove”. Situare questo frammento, dare senso a questa allucinazione è la discesa nell'inferno del tempo perduto, in cui ugualmente lontani e irricuperabili appaiono i giorni di Cartagine o la vita del collegio. Solo una “lingua speciale”, (Nota 5: “Forse mai più” è un'allusione al sonetto *À une passante* (Baudelaire, *Oeuvres*, cit., p.92). Cfr. inoltre, per la “malattia della memoria” G. Flaubert, *Correspondance*, Paris, Conard 1954, Supplément II, pp. 94-96. Sui “giorni” di Cartagine cfr. G. Flaubert, *Correspondance*, Paris, Conard, 1927, IV Série, p.348 e sui giorni del collegio *Correspondance*, Paris Gallimard 1980, vol.II, p.757: “Ti assicuro che non ho mai avuto, in viaggio, davanti a una qualsiasi rovina, un sentimento di *antichità* più profonda. La mia giovinezza è altrettanto lontana che Romolo”. Baudelaire e Flaubert, che qui vengono, per così dire, articolati insieme, sono forse gli autori che inaugurano, con una coscienza prima sconosciuta, il tempo del moderno.

Il tema della lingua “speciale” è ricorrente in tutto l'epistolario di Flaubert e ritornerà con uguale drammaticità soltanto nell'opera di Kafka.), un paziente, infinito lavoro di “costruzione” potrà permettere di salvare le cose dall'oblio, di vincere quella perversione temporale che, nel regime dello choc e della sorpresa che caratterizzano la vita metropolitana, ci obbligano a vivere l'esperienza come “già stata”.¹¹⁵⁸ p.X-XI.

¹¹⁵⁶ No início dos anos 80 Franco Rella organiza a tradução ao italiano de *Paesano di Parigi*, de Aragon. Talvez por isso, faz também a introdução ao livro (“Vertigine del moderno”). Na introdução, dividida em nove partes, Rella apresenta Aragon como um modelo de leitura do moderno.

Na primeira parte, “Il tempo del moderno”, que começa com uma citação de E. Bloch: “Il nuovo giunge in modo particolarmente complesso”, a idéia do novo, anunciada por Bloch, se une à idéia de “prestissimo”, defendida por Nietzsche. Tanto Bloch quanto Nietzsche falam da noção de tempo na vida da metrópole, que para Aragon será Paris.

Rella explia, pelas palavras de Baudelaire e Flaubert, que viver metrópole parisiense no século XX significa mudar a forma de vida. Deixar de lado o ponto de apoio, as certezas e o eterno para aprender a viver com o efêmero, com o eu evanescente. De Baudelaire, o filósofo italiano se refere, principalmente, ao soneto “À une passante”, de onde toma o termo “forse mai più”. Já de Flaubert faz alusão às *Correspondance*, de onde toma a figura da “mallatia della memoria”.

No entanto, não são somente esses nomes que servem de “apoio” para sustentar o argumento de olhar o moderno como vertigem. Também Valéry e Proust são lembrados por Rella. Valéry com sua análise do “tempo da surpresa”. Proust com o conceito “duração” e “tempo perdido”. Mas, certamente, o nome que sustenta a idéia da memória como um “perder-se” na cidade é Walter Benjamin.

¹¹⁵⁷ Autores e conceitos-chave: metrópole, tempo, moderno, Bloch, Nietzsche, Flaubert, Rella (Miti e figure del moderno)

¹¹⁵⁸ Autores e conceitos-chave: sujeito (Eu), tempo, moderno, língua (língua especial), experiência, Baudelaire, Flaubert, Kafka.

Infatti, come osserva Valéry, la sorpresa e lo choc non solo spezzano l'illusione di una coscienza unitaria, non solo ci obbligano a una oscillazione che "maschera e smaschera il vero come l'acqua turbata mostra e nasconde il fondo", ma ci pongono in un "disordine" che è "inversione nella durata". Infatti "l'uomo folgorato ripete ciò che lo urta. [...] Gli è impossibile *produire* ciò che egli riceve, non può che riprodurlo [...]. Essere sorpresa è riprodurre senza aver prodotto [...] vedere dopo aver rivisto. La *riproduzione* è *anteriore alla produzione*". (Nota 6: La grande analisi del "tempo" della sorpresa è in P. Valéry, *Cahiers*, a cura di J. Robinson, Paris, Gallimard 1973, vol. I, pp. 1267-1334. Le citazioni sono dalle pp. 1284, 1286, 1287, 1289.)¹¹⁵⁹ P. XI.

[...]nuovo viaggio, l'unico possibile nel "moderno", ha un nome: smarrimento. E si svolge in luogo strano: in un labirinto. (Nota 8: Il riferimento è a C. Baudelaire, *Le voyage*, in *Oeuvres*, cit., pp. 129 sgg. (è il poema che doveva chiudere *Les fleurs du mal*) e *Un hémisphère dans une chevelure* (*Spleen de Paris*, in *Oeuvres*, cit., p.299)

"Non sapersi orientare in una città non vuol dire molto. Ma smarrirsi in essa, come ci si smarrisce in una foresta, è una cosa tutta da imparare". (Nota 9: È la frase che apre il grande viaggio della memoria di W. Benjamin in *Infanzia berlinese*, trad. it. di M. Bertolini, Torino, Einaudi 1973, p.9).¹¹⁶⁰ p.XII-XIII.

2. Immagini del moderno

Confondersi mimeticamente nel labirinto della metropoli, scomparire in esso, non è la stessa cosa che "smarrirsi", uscire dalle vie note, per scoprire ciò che la scienza del vagabondaggio può all'improvviso rivelarci. L'uomo della folla di Poe si nasconde, come un animale, nella massa metropolitana. In essa non cerca sapere ma rifugio. Così Felix Krull, (Nota 12: Th. Mann, *Confessioni del cavaliere d'industria Felix Krull*, trad. it. di Lavinia Mazzucchetti in *Tutte le Opere*, Milano, Mondadori 1971, vol. V. Curiosa vicenda quella delle discipline accademiche e dei domini della critica, per cui né germanisti né francesisti si sono accorti che questo grandissimo romanzo di Thomas Mann costruisce la figura dell'artista metropolitano tipico dell'avanguardia: l'artista mimetico, distruttivo e al tempo stesso pronto a cogliere il brivido o il presagio del consenso. Il suo "essere metropolitano" fino alla sparizione del soggetto, è un tratto, se vogliamo, tipicamente surrealista.) l'artista istrione, si muove "senza nome e senza età" nello spazio metropolitano come su di una scena su cui possono brillare i suoi molteplici talenti, le sue molte qualità.¹¹⁶¹

Anche [il mito] nasce dal tentativo di ridurre l'onnipotenza del reale che, con il crollo dei sistemi metafisici, appare "allo stato puro e arresta di colpo il cuore". (Nota 16: Cfr. H. Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt a. M., Suhrkamp 1979, parte I. La citazione è da P. Valéry, *Oeuvres*, a cura di J. Hytier, Paris, Gallimard 1960, vol. II, p.168. Per i successivi riferimenti a F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, cfr. *Opere* cit., trad. it. di M. Montinari, 1968, vol. VI. L'onnipotenza del reale, al di fuori di codici e di ordini, è insopportabile. A questa l'uomo ha da sempre opposto la "signoria" delle forme. La "figura della Gorgone rappresenta sì l'orrore, ma non è l'orrore stesso").¹¹⁶² p.XVI.

3. Una strana ragione

I viaggiatori, smarriti nella foresta della metropoli, vivono l'esperienza paradossale e sconcertante di uno spaesamento di tutte le cose e dunque della loro ragione, che le aveva ordinate all'interno di un sistema gerarchico: apparenza e sostanza, qualità primarie e secondarie, essenziale, totalità e particolarità. La loro ragione è dunque "assedata e vinta", ma ugualmente "domina tutto", in quanto, al di fuori dei limiti consueti, le cose continuano a mandarci "sguardi familiari". La "foresta di simboli" continua a mormorare un linguaggio, che appare in prima istanza indiscernibile, ma di cui via via cominciano a riconoscere suoni, frammenti di significato attraverso cui è possibile costruire in un nuovo orizzonte di senso. (Nota 21: G. Flaubert, *Correspondance*, cit., vol.II, p.716 e C. Baudelaire, *Correspondances* in *Oeuvres*, cit., vol. I, p.II (anche le citazioni successive sono da questo testo).¹¹⁶³ P.XVIII

La lingua speciale di questa strana, ibrida ragione, è una lingua di figure, di metafore. Infatti la metafora è irriducibile all'univocità dell'*ego cogito*, che "impera tanto in una serrata deduzione come nel cervello di un ricattatore che incalza la sua vittima passo a passo", ma essa è altresì irriducibile a un'immagine, all'intuizione pura. Essa è infatti un "collegamento di immagini", o meglio, una "costellazione si presenta come "una logica sdruciolevole", anomala, in quanto in essa non è possibile operare una "riduzione" e una separazione di "ciò che potrebbe essere vero", secondo la logica dell'univocità, da ciò che può apparire come la "schiuma" dell'intuizione. Operando infatti questa separazione "si ottiene di solito un poco di verità e si distrugge tutto il valore della figura". (Nota 26: R.

¹¹⁵⁹ Autores e conceitos-chave: surpresa, tempo, Valéry.

¹¹⁶⁰ Autores e conceitos-chave: perder-se (smarrirsi), viagem, moderno, Baudelaire, Benjamin.

¹¹⁶¹ Autores e conceitos-chave: artista metropolitano, homem/animal. Felix Krull, T.Mann.

¹¹⁶² Autores e conceitos-chave: mito, figura da medusa, Nietzsche, H. Blumenberg.

¹¹⁶³ Autores e conceitos-chave: floresta, viagem, Baudelaire, Flaubert.

Musil, *L'uomo senza qualità*, cit.pp.576-77. L'espressione "costellazione di immagini", anziché "collegamento" è implicita nell'opera dell'ultimo Benjamin. La traduzione è talvolta ritoccata seguendo *Der Mann ohne Eigenschaften*, in R. Musil, *Werke*, a cura di A. Frisé, Hamburg Rowohlt 1978, pp.593-94.)¹¹⁶⁴ p.XX-XXI.

La figura deve avere dunque "la precisione e l'inventiva dell'immaginazione ma anche l'elemento di esattezza dell'eseguibilità". La "figura" oscilla fra due mondi, ed è in grado di connettere insieme le diverse esperienze, per esempio di Ulrich e di Agathe, e, al contempo, la loro differenza: la linea d'ombra che le divide e che è per l'intelletto univoco insuperabile. La "figura", è, e rimane, per intelletto "ambivalente" mentre è per il sentimento univoca. Attraverso di essa si "potrebbe dunque sperimentare, secondo la propria misura, come uno, ciò che per la misura comune è duplice". Questo potere della figura, del *Gleichnis* deriva dal fatto che essa è irriducibile all'uguaglianza, all'indifferenza, alla *Gleichheit*. (Nota 27: R. Musil. *L'uomo senza qualità*, cit., pp.1411 (1345), 635 (615), 1414-1415 (1347-1348). Il numero fra parentesi rinvia all'ed. Tedesca cit.) Ciò che è differente rimane, nella figura, differente, pur realizzando un rapporto di tensione, in cui i frammenti e le immagini che sembravano senza senso acquistano un senso nuovo. È per questo che il tempo del moderno, il tempo in cui le grandi unità simboliche si sono spezzate sotto l'urgenza del "prestissimo" metropolitano e per il precipitare delle crisi, è, come dice Benjamin, il tempo del *Gleichnis*, il tempo della figura.¹¹⁶⁵ P.XXI.

E per questo che Proust vede realizzarsi la promessa della felicità, che balenava inafferrabile nell'immagine, proprio nella metafora, in cui è possibile realizzare una redenzione del tempo perduto del soggetto, e attraverso di questa, una redenzione del tempo umano (Nota 29: È il tema che percorrere la seconda parte del *Tempo ritrovato*, cit. Sullo statuto "tensionale" della metafora cfr. anche P. Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris, Seuil 1975. La "luce ambigua" è ancora da R. Musil, *op cit.*, p. 1415. La "tenebrosa unità" di Baudelaire diventa la "luce ambigua" di questa strana ragione, in cui il profilo delle cose, che si era perduto in una sorta di grigia penombra, torna a ridisegnarsi nella luce di un altro pensiero, che non ha più l'inumana chiarezza del cogito incorporeo, ma ha ugualmente una precisione e un nitore che in prima istanza spaventano. Così come il bello, all'inizio, è spaventoso. (Nota 30: "Le idee chiare sono inumane", afferma Valéry (*Cahiers*, cit., vol.I, p.87 e in moltissimi luoghi della sua opera) che ha cercato di costruire, attraverso la storia di Teste, il "romanzo" delle idee chiare e distinte, giungendo ad una dimensione mostruosa e cimiteriale. Teste muore in "un giardino di epiteti", "classificando", avendo perduto ogni contatto con il reale, sostituito da un atroce furore intellettuale (Valéry, *Oeuvres*, cit., p.36). Perché il bello non è che l'inizio dello spaventoso" è uno dei primi versi delle *Duineser Elegien* di Rilke.)¹¹⁶⁶ p.XXII-XXIII.

4- Surrealismo

I surrealisti che avevano preso come loro patrono Rimbaud, il poeta della "strana" e "mostruosa" ragione delle forme precarie del nuovo, combattono paradossalmente, per amore della verità, contro questa stessa ragione. Da questo punto di vista, il discorso di Breton, dai primi scritti e dal primo manifesto fino alle sue ultime cose, mantiene una coerenza impressionante. Nella similitudine infatti, secondo Breton, non si produce la scintilla di una conoscenza "vera", ma questa deve essere cercata unicamente del balenare di una immagine, nella sua trasparenza.¹¹⁶⁷ P.XXIII.

"La catena di vetro cui non manca nessun anello" e che collega "le cose [...] restituite alla trasparenza totale" (Nota 37: A. Breton. *L'amour fou*, trad. it. di F. Albertazzi, Torino, Einaudi 1980, p.48.) assomiglia, appunto, alla sequenza delle vetrine in un museo, in cui le cose sono salvate dalla caducità e dall'impermanenza nella sospensione dello *Stilleben*, della natura morta. Lo choc ha precisamente questa funzione: quella di arrestare per un attimo il corso del tempo, di sottrarre a esso un oggetto, una immagine, che appaiono così come congelati "nel mistero demoniaco della vita dipinta", come "ritti sulla sponda della vita, l'occhio colmo di immensità e la lingua paralizzata". La lingua germinale, senza rughe, sognata da Breton è in fondo il silenzio della "vita al sesto giorno della creazione: quando Dio e il mondo erano ancora soli, senza gli uomini". (Nota 38: R. Musil. *L'uomo senza qualità*, cit. pp. 1086-

¹¹⁶⁴ Autores e conceitos-chave: língua especial, língua de figura, constelação de imagem, Musil, Benjamin.

O homem sem qualidade, de Robert Musil, foi traduzido para o português em 1989 por Lya Luft e Carlos Abbenseth. "O homem sem qualidades" é, por assim dizer, o livro da vida de Musil. Livro que ficou inacabado. Depois de sua morte ainda 20 capítulos foram liberados para impressão em 1937 e 1938. Eles dariam continuidade ao Livro Segundo que teria ainda outros capítulos no projeto inicial. Ulrich se revolta com tantas hipocrisias da lógica do mundo, mas nem sempre estas revoltas tomam forma. (www.freud-lacan.com)

Sinopse no livro: Ulrich vive diversas experiências, viaja ao exterior e, às vésperas da Primeira Guerra Mundial, retorna a Viena. Convive com os mais diversos tipos humanos. Este romance-ensaio mostra a decadência dos valores vigentes até o início do século XX, marcando a perda de posição da Europa na decisão dos rumos políticos e econômicos mundiais.

¹¹⁶⁵ Autores e conceitos-chave: figura, *Gleichheit* (identidade), *Gleichnis* (alegoria), Musil, Benjamin.

¹¹⁶⁶ Autores e conceitos-chave: metáfora, tempo perdido do sujeito, tempo humano, Proust, Valéry, Musil, Baudelaire, Ricoeur.

¹¹⁶⁷ Autores e conceitos-chave: surrealismo, Rimbaud, Breton.

1088.). Necrofilia dunque, anche se “eterea necrofilia”. I surrealisti come ricorda Adorno “decomponendo ciò che è invecchiato creano la *natura morte*”, feticci.¹¹⁶⁸ p. XXV.

[...] in Zola, come più tardi nei surrealisti, “la fine della città è il centro” di un’operazione che dovrebbe, mandando in rovina il vecchio, “nella cristallizzazione di ciò che è divenuto caos, rispecchiare bizzarramente l’ordine venturo” (Nota 46: T.W. Adorno, *Note per la letteratura*, cit., p.98; E. Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*, cit., p.227.). Questa parentela, che sarà piena di conseguenze ancora inesplorate, non è stata colta dai surrealisti. Solo Aragon ha riconosciuto, nel *Paesano di Parigi*, questo debito. Nana vive nei suoi passaggi e nella città, come una presenza carica di significato.¹¹⁶⁹ p.XXVIII.

5. *Il paesano*

Il paesano di Parigi, (Nota 47: L. Aragon, *Le paysan de Paris*, Paris, Gallimard 1926, 1953. Tutte le citazioni da questo testo saranno date nella traduzione di P. Caruso che qui presentiamo, senza ulteriori indicazioni né di luogo né di pagina.) scritto a partire dal 1924 e pubblicato nel 1926, segna il momento di massima presenza di Aragon all’interno del movimento surrealista. Ciononostante a Adorno e Starobinski, non parlano mai di Aragon e di questa sua opera. E questo è stupefacente se si pensa che, secondo Scholem, proprio *Le paysan de Paris* diede a Benjamin già nel 1926 “l’impulso decisivo” alla grande opera sui passaggi parigini, di cui i saggi su Proust sul surrealismo o sullo stesso Krauss dovevano essere una sorta di prolegomena. E se Benjamin, ancora nel 1935 scrive: “Ai suoi inizi [dell’opera sui passaggi] c’è Aragon – il *Paysan de Paris* di cui la sera a letto non riuscivo a leggere più di due o tre pagine, perché il batticuore si faceva tanto forte da costringermi a deporre il libro. Quale monito! Quale richiamo agli anni e anni che avrei dovuto frapporre fra me e una tale lettura”. (Nota 48: G. Scholem, *Walter Benjamin, Geschichte einer Freundschaft*, Frankfurt a. M., Suhrkamp 1975, p.169. Cfr. inoltre l’apparato critico relativo al saggio sul surrealismo in *G.S.*, cit., vol. II, 3, pp. 1018-1044; *Lettere*, cit., p.288. Il saggio sul “Surrealismo” è tradotto (da A. Marietti) in *Avanguardia e rivoluzione*, Torino, Einaudi 1973.)¹¹⁷⁰

Perché dunque Benjamin, che traduce nel 1928 passi del *Paesano di Parigi*, sulla “Literarische Welt”, non fa cenno a quest’opera nel saggio sul surrealismo del 1929? Perché si dichiara maturo per quest’opera nel 1935, quando ormai era chiaro che la *Passagenarbeit* sarebbe stata “la valorizzazione filosofica del surrealismo – e quindi il suo superamento”? (Nota 49: W. Benjamin, *Lettere*, cit., p.307.) Infatti questo lavoro avrebbe dovuto tradurre la costellazione onirica del continuo, propria del surrealismo, nella costellazione del discontinuo, del risveglio, in cui le “immagini oniriche” avrebbero dovuto essere interpretate attraverso la “costruzione” di costellazioni storiche, e dunque in una tensione in cui queste stesse immagini, nella loro massima prossimità, avrebbero dovuto manifestare la loro massima differenza. (Nota 50: È impossibile dar conto puntualmente di tutti questi temi che percorrono tutta l’opera dell’ultimo Benjamin e che sono stati in parte pubblicati, nei testi relativi ai saggi baudelairiani e sulla storia, nell’apparato delle *Gesammelte Schriften*. I frammenti della cosiddetta *Passagenarbeit* (lavoro sui passaggi) sono ancora inediti, e solo in parte noti attraverso citazioni nelle opere e negli articoli di Tiedemann, che ha la cura dell’archivio e delle *Opere benjaminiane*.¹¹⁷¹) E dunque, proprio il momento in cui Benjamin si sente maturo per *Il paesano di Parigi*, è anche il momento in cui quest’opera paradossalmente diventa inutile, sostituita dall’impianto filosofico complessivo dei *passaggi*: da una filosofia del moderno e da una nuova concezione della storia.¹¹⁷² p.XXIX.

6. *La promessa dell’incerto*

[...] Gli “strani fiori della ragione”, in cui l’errore si mescola alla verità, il corpo alla ragione, il concetto all’analogia. Il pensiero del paesano ha trovato il suo oggetto: sono “le metamorfosi spregiate”, le mescolanze e gli ibridi che caratterizzano il moderno e che costituiscono, queste, lo choc che spezza un codice e una morfologia all’interno della quale, come in un museo o in un ossario, si depositavano le esperienze umane, ormai atrofizzate e incommunicabili. Questa è la “scienza” del paesano. Con questo

¹¹⁶⁸ Autores e conceitos-chave: vitrine, corrente, casa de vidro, natureza morta, fetiche, Breton, Adorno.

¹¹⁶⁹ Autores e conceitos-chave: surrealismo, ruína, por vir, Zola, Adorno, Aragon.

¹¹⁷⁰ Autores e conceitos-chave: surrealismo, camponês, Adorno, Aragon, Proust, Benjamin, Starobinski, Krauss. O camponês de Aragon e o flâneur de Baudelaire.

¹¹⁷¹ Neste mesmo ano, sob a curadoria de Giorgio Agamben, inicia-se as traduções das obras completas de Walter Benjamin, que introduziu modificações em relação a edição alemã: optou pela ordem cronológica em substituição a formal e de conteúdo.

Porém, em 2000, uma nova edição, com novo curador, Enrico Ganni, foi lançada, também pela Einaudi. Nela foram ignoradas as alterações feitas por Agamben e mantida a organização da edição alemã de Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser.

¹¹⁷² Autores e conceitos-chave: surrealismo, fragmentos das passagens, imagem onírica, contínuo, descontínuo, Benjamin, Aragon, Tiedemann.

sapere egli inizia la prima stazione del suo viaggio, quella che lo porta all'interno della più "forte promessa dell'incerto", nel "glauco chiarore abissale" dei passaggi parigini.¹¹⁷³

Il viaggio ha inizio. Davanti al paesano si aprono le "plaghe dell'ignoto e del brivido", abitare da divinità sconosciute, dalla strana fauna dell'immaginazione.[...]

Il modello del viaggio è quello di Baudelaire che qui viene ripetuto spesso alla lettera. È anche quello dei grandi viaggi esotici nell'Oriente del romanticismo, e dei *Bildungsromane*. (Nota 58: Il rapporto con *Le voyage* e in genere con l'opera di Baudelaire è così stretto che è difficile darne conto puntualmente. Ci sono riferimenti impliciti, ma chiarissimi, a molti testi di *Les Fleurs du mal* (e praticamente a tutti quelli che abbiamo citato). Sui "viaggi in Oriente" cfr. J. Bruneau, *Le "conte oriental" de Flaubert*, Paris, Denoël 1973.)¹¹⁷⁴ p.XXXIII.

Il paesano è dunque "come un uomo che si tenga sull'orlo dei suoi abissi, parimenti sollecitato dalle correnti di oggetti e dai vortici di se stesso, in questa zona strana in cui tutto è lapsus, lapsus dell'attenzione e lapsus della distrazione". Qui è il luogo della "vertigine". Tutto "si distrugge sotto la mia contemplazione". "Sento fremere il suolo e mi trovo subito come un marinaio a bordo di un castello in rovina".

È la sensazione terribile del mal di mare in terraferma, descritta da Flaubert, da Nietzsche, da Kafka. Sembra che solo la "natura morta", lo sguardo pietrificante della medusa possa, con il suo pessimismo e la sua tetraggine, fermare questa terribile impermanenza. Ma il paesano non si arresta. Sfugge alla "prigione perpetua" che sembra voler rinchiudere anche la memoria: esce da essa, e rinprende il suo inseguimento degli "uomini cupi in seno alle folle", di coloro che cercano di strappare al reale qualche fugace piacere. La meta del paesano è "la ricerca dell'infinito", questo è lo scopo del suo "vagabondaggio dell'incertezza", della confusione, del perversimento delle cose, dell'asincronismo dei desideri, che sembra spezzare in modo irridimibile la linearità del tempo. Egli giunge là dove sembra potersi intravedere una sorta di salvezza: alle soglie dell'immaginazione.¹¹⁷⁵ p.XXXIV-XXXV.

Dunque il paesano è il l'abitatore del moderno, del mondo che "sposa le sue maniere di essere". Ma questo mondo è proprio quello in cui "nasce una grande crisi, un immenso disordine [...]". Il bello, il bene, il giusto, il vero, il reale [...] in questo stesso istante dichiarano fallimento. I loro contrari, una volta preferiti, si confondono ben presto con quelli cui si opponevano". Ancora mescolanza, dunque. E il paesano, il soggetto di questa nuova esperienza, è anch'egli "un limite, un rapporto". Un essere di frontiera, che sta mutando con il mondo che muta, in un terribile presentimento, che si manifesta in un brivido che attraversa uomini e cose.¹¹⁷⁶ p.XXXVI.

7. L'agrimensore

L'insufficienza del pensiero puro, della logica e la presenza di tiranni transitori che dominano la vita dell'uomo come divinità momentanee, ha portato Aragon alle soglie della formulazione di un pensiero figurale, della logica sdruciolevole, che sarà portata avanti da Musil, Proust, Kafka, Freud. Ma come Nietzsche egli è stato sviato verso una soluzione mitica, che però si presenta con gli aspetti e le forme del tragico, e "come ricerca febbrile". Il terrore panico del divenire, che sembra travolgere l'essere stesso dell'uomo, ha aperto la strada alla rinascita mitica, a nuovi dei, che se pure effimeri e momentanei possono salvare e garantire con la forza del sacro dall'evanescenza di ogni esperienza.

Il paesano, colui che ha quindi una purezza e una disponibilità completa alla sorpresa e al nuovo, si avventura in un nuovo viaggio, più terribile del primo, alla scoperta del "sentimento della natura" nella profondità della notte del parco Buttes-Chaumont. Infatti nel moderno non è possibile avere un rapporto puro con la natura, ma soltanto un rapporto con una natura ibridata dall'artificio, nel parco, che "è l'immagine della follia umana", della natura compendiata, imitata, tatuata, che assomiglia "alla pace di un cimitero", o alla costruzione di "un monarca giovanissimo e senza desideri", (Nota 62: "Sono come il re di un paese piovoso/ ricco ma impotente, giovane e tuttavia vecchissimo" scrive Baudelaire (*Oeuvres*, cit., vol. I, p.74).)dunque frutto della noia, del "mostro delicato" dello spleen.¹¹⁷⁷ p.XXXVII-XXXVIII

Spinto da un'oscura tetraggine il paesano, in compagnia di Breton e di Marcel Noll, entra nel parco. Ma come esso, il parco, è un ibrido di artificio e natura, così anche la descrizione del paesano è ibrida. Egli cerca una fondazione mitica, e dunque un linguaggio della verità, ma le sue parole obbediscono a una furia descrittiva da agrimensore, che forse ha riscontro appunto solo nell'opera di Kafka. Dunque il massimo di esattezza topografica accanto al massimo di apertura e di dilatazione verso una ragione

¹¹⁷³ Conceitos-chave: viagem, museu, metamorfose.

¹¹⁷⁴ Autores e conceitos-chave: viagem, Flaubert, Baudelaire.

¹¹⁷⁵ Autores e conceitos-chave: camponês, lapsus, vertigem, memória, olhar da medusa, linearidade do tempo, Kafka, Nietzsche, Flaubert.

¹¹⁷⁶ Conceitos-chave: camponês, moderno, desordem, ser da fronteira.

¹¹⁷⁷ Autores e conceitos-chave: figura, mítico, natureza, Aragon, Musil, Proust, Kafka, Freud, Nietzsche, Baudelaire.

oscura in cui la natura, in quanto limite dello spirito, si pone come suo inconscio, come suo “cuore di tenebre” (Nota 63: In un certo senso è proprio l’“esattezza” della descrizione, che teoricamente si riproduce all’infinito, senza mai riuscire a dare un’immagine completa e piena della realtà, che smentisce ogni pretesa di verità).¹¹⁷⁸ p. XXXIX.

8. Il sogno

[...] il sogno rivela il disordine. Quel disordine che l’uomo non può sopportare perché “non può pensarlo”. Solo un nuovo pensiero, quello che si manifesta per un attimo nel sogno del paesano, può pensarlo. E dunque, questo *pensiero del disordine*, che si pone come un nuovo e strano fondamento, è chiamato da Aragon “metafisica” in quanto “conoscenza concreta”, ovvero “scienza della nozione”. Ma anche questa filosofia, come ogni altra filosofia, “non può riuscire. È dalla grandezza del suo oggetto che essa deriva la propria grandezza e la conserva nello scacco”.¹¹⁷⁹p.XLI

9. Il risveglio

[...] se nel sogno del paesano una ragione, tesa a trasformare l’eterogeneità del concreto in una realtà, era chiamata follia, il contrario della “metafisica” che il paesano voleva praticare; se l’immagine non corrispondeva alla realtà ma era “la più grande coscienza possibile del concreto”; se doveva essere così provocato il naufragio di ogni legge sistematizzatrice, ora, Aragon, dopo il “risveglio”, nel *Traité du style* del 1928, contraddice il sogno e accetta, giustifica e addirittura sistematizza la filosofia surrealista. Ma sarà proprio questo “tradimento” del sogno, questo divenire surrealista che determinerà quello che poi è stato chiamato il “tradimento” di Aragon, il suo passaggio al “realismo socialista”, al “cammino della realtà, di un realismo di cui portavano in me, dice Aragon, da molto tempo, l’istinto confuso”. (Nota 73: Questa è la testimonianza, tarda e significativa, che Aragon dà di questi anni in *Les collages*, Paris, Hermann 1980, coll. Savoir, p.14.)¹¹⁸⁰ p.XLIV- XLV.

Il *Paesano di Parigi* è [...] il grande romanzo del moderno, il luogo in cui esso si manifesta nella pienezza delle sue forze, che fanno fremere il suolo sotto i nostri piedi, che infrangono ogni certezza, che ci spaesano in una strana e terribile avventura, nello smarrimento, che è l’arte che anche Proust o Benjamin o Kafka cercarono di imparare. Il viaggio che non ha mete, e che per questo ci permette infinite scoperte, come all’agrimensore del *Castello* kafkiano che non entra mai nel Castello, ma scopre, nei suoi andirivieni e nella sua battaglia per trovare un senso a ciò che accade, il senso stesso della vita umana, della “nuova” storia che qui, al di fuori dei sentieri consueti, può aprirsi per noi. In questo senso, malgrado Aragon, il sogno del paesano non è finito ancora. Il suo sogno ha attraversato, silenzioso e impercettibile, la parabola del surrealismo e anche quella del realismo socialista, e torna oggi, quando ancora viviamo nella percezione di “una grande crisi” e di un “immenso disordine”, a mostrarci le sue figure, ad articolare le sue parole, a affirci gli strani fiori del suo strano sapere.¹¹⁸¹

RELLA, Franco. Benjamin e l’avanguardia.¹¹⁸² In: BELLOI, Lucio; LOTTI, Lorenzina (org.). Walter Benjamin. Tempo storia linguaggio. Roma: Editori Reuniti, 1983, p.136-148. ¹¹⁸³

“Lo spirito del tempo” scrive Benjamin a conclusione della *Premessa gnoseologica* all’*Origine del dramma barocco tedesco* “afferma tutte le testimonianze di mondi spirituali precedenti o remoti”. Ma, come un ammalato, dal fondo della sua febbre, di questi mondi spirituali e remoti come il barocco, lo spirito del tempo coglie soltanto qualche parola che affiora, come dice Benjamin, “nelle tumultuose rappresentazioni del delirio”. Si tratta dunque di una “deprecabile e patologica suggestionabilità” a cui è stato dato il nome di *Einführung*¹¹⁸⁴, che traduce perfettamente uno stato di acritica identificazione affettiva con questo passato. Eppure esiste, dice Benjamin, una “clamorosa analogia” – quindi un’analogia che va al di là di questa suggestione, che unisce acriticamente questi due mondi – fra le rappresentazioni del barocco e le tumultuose rappresentazioni del delirio contemporaneo: fra i linguaggi dell’allegoria barocca e le cento lingue, iperdenominanti e iperdeterminanti, che si

¹¹⁷⁸ Autores e conceitos-chave: parque, hibridismo (artificio e natureza), agrimensor (topografia, descrição), Marcel Noll, Kafka, Breton.

¹¹⁷⁹ Autores e conceitos-chave: sonho, pensamento da destruição (metafisica = conhecimento concreto, ciência da noção), Aragon.

¹¹⁸⁰ Autores e conceitos-chave: sonho, despertar, surrealismo, traição (realismo socialista), Aragon.

¹¹⁸¹ Autores e conceitos-chave: romance moderno, Aragon, Proust, Kafka, Benjamin.

¹¹⁸² As idéias defendidas por Rella neste texto resumem dois de seus trabalhos anteriores: *Miti e figure del moderno* (1ª ed. Parma: Pratiche, 1981) e a introdução à edição italiana de *O camponês de Paris*, de Aragon (Milano: Il Saggiatore, 1982.)

¹¹⁸³ O livro *Walter Benjamin. Tempo storia linguaggio* reúne os textos apresentados no congresso sobre Walter Benjamin, de 22 a 24 de abril de 1982, em Modena, organizado pelo Assessorato alla Cultura e pela Fundação San Carlo de Modena. Além de Rella participam da publicação entre outros, os também membros da comissão científica: Remo Bodei, Fabrizio Desideri, Ferruccio Masini, Liliana Rampello, Giorgio Agamben.

¹¹⁸⁴ *Einführung* – remete ao entendimento freudiano de empatia, também pode ser traduzida como “identidade afetiva”, “sentir com”.

intrecciano nello sconvolto paesaggio del moderno. Ma questo nesso non si illumina in una acritica identificazione, ma, piuttosto, in una concezione che è interna all'oggetto stesso e che lo apre alla comprensione critica. Questa concezione è stata resa possibile, dice Benjamin, dalla "trasvalutazione che ha avuto luogo con l'avvento dell'espressionismo". Il primo approccio di Benjamin all'avanguardia non è dunque rivolto ad una forma artistica che nelle sue lacerazioni permetta di rispecchiare le lacerazioni del passato e non si limita, com'è il caso per esempio di Bloch nello *Spirito dell'Utopia*, a cercare nel passato un linguaggio che sia "all'altezza del tumulto degli eventi del mondo". È piuttosto, invece, il tentativo di cogliere, all'interno delle ragioni dell'avanguardia e della sua testimonianza, una diversa ragione del tempo e della storia, che ci permetta, d'un tratto, di cogliere all'interno di un orizzonte di senso gli eventi del passato e del presente.¹¹⁸⁵ (p.135)

La critica va dunque portata all'interno, nel cuore stesso del linguaggio. Barocco e espressionismo non sono caratterizzati "da un vero e proprio esercizio dell'arte", e sono dunque irriducibili ad una pratica artistica: sono caratterizzati piuttosto da "un incontenibile volere artistico", che è tipico delle epoche della decadenza: in questo caso dell'epoca del "crollo della cultura classica tedesca" rinascimentabile da un lato, e della cultura goethiana dall'altro (solo in sogno – e abbiamo ben due sogni benjaminiani in *Einbahnstrasse* che lo dichiarano apertamente – si può pensare di tramandare direttamente senza salti, senza rotture, questa cultura. Solo in sogno Benjamin potrà pensare di sostenere con il suo braccio il passo vacillante del vecchio Goethe prossimo alla fine).¹¹⁸⁶ (p.136)

La volontà artistica, dunque, aspira ad una sorta di morte del soggetto e alla restituzione del mondo ad un paesaggio primordiale, ad una sorta di nulla originario, Benjamin, a questa fascinazione oscura che è propria del barocco e dell'avanguardia e soprattutto dell'espressionismo, oppone un "atteggiamento sovrano". Risposta anche questa paradossale dal momento che proprio la *Wille zur Form*, la "volontà di forma", è ciò che caratterizza tutta l'avanguardia, e l'espressionismo in primo luogo, tanto che tra "volontà di forma" e "volontà artistica" non c'è praticamente differenza (e si pensi alla conversione che Franz Marc opera, nei *Cento aforismi sulla guerra* intitolati *La seconda vista* della "volontà di potenza" di Nietzsche in una "volontà di forma" che sola può condurre alla "seconda vista", allo sguardo che permette di cogliere parole, colori e forme originarie). Paradossale anche perché questa "idea della forma" denuncia, nel momento stesso in cui si presenta nel testo di Benjamin, la sua inesorabile parzialità: "solo una considerazione che viene da lontano e che in primo luogo nega la visione della totalità può condurre lo spirito al suo consolidamento in una sorta di scuola dell'ascetismo [e anche l'ascetismo è implicito nell'espressionismo], che gli permette di rimanere padrone di sé di fronte a quel panorama": a quel glaciale deserto di mute rovine. Ma anche questa sorta di ascetismo che dovrebbe difendere dalla pluralità delle avanguardie, da questa disordinata pulsione verso il nulla, in realtà è implicito e proprio dell'avanguardia in generale e dell'espressionismo in primo luogo.¹¹⁸⁷ (p.137)

[...] Benjamin scorge nel surrealismo una sorta d'ideologia del continuo che è tipica del sogno. Le cose morte, [...] nello sguardo petrificante e medusiaco del surrealismo, [...] rappresentare, e qui seguo i testi di Breton, la morte della materia e la possibilità di "una purificazione dello spirito", che rappresenta la "vera vita", e che si manifesta, oltre la caduta di ciò che è materiale "nel progresso infinito, nella serie praticamente infinita delle generazioni umane successive". (Ciò che [è detto] risulta da un montaggio di testi di Breton.) È questo il punto in cui, superato il linguaggio delle similitudini da cui la poesia moderna prende le mosse, secondo Breton, si giunge alla "conoscenza vera" cui abbiamo accesso nel balenare dell'immagine, che ci spinge fino al luogo della "nascita del [significato]", fino alla germinazione di una parola pura senza rughe. [...] nota anche Blanchot, qui cessano gli antagonismi: "Il linguaggio non è più discorso, ma la realtà stessa".¹¹⁸⁸ (p.139)

Si tratta dunque di spezzare, attraverso l'analisi critica, attraverso, come dice lo stesso Benjamin, una *Traumdeutung*, una interpretazione dei sogni, di questo sogno quindi, questa [...] onirica, che finisce per condurre le cose al silenzio; ad una sorta di tragica afonia, che era stata l'esito del barocco e dell'espressionismo, che tendevano a portare il mondo presente [...] al silenzio. Articolare criticamente il surrealismo, [condurre] la filosofia, condurre a fondo la trasvalutazione che esso e le avanguardie hanno iniziato ma non spinto fino al punto di [...] questo è l'impegno che Benjamin si dà al di là e oltre il saggio che egli aveva dedicato al surrealismo¹¹⁸⁹ nel 1929.¹¹⁹⁰ (p.139)

¹¹⁸⁵ Autores e conceitos-chave: *Einfühlung* (empatia), barroco, passado, presente, expressionismo, vanguarda, tempo, história, Benjamin, Bloch.

¹¹⁸⁶ Autores e conceitos-chave: barroco, expressionismo, sonho, Goethe, Benjamin.

¹¹⁸⁷ Autores e conceitos-chave: vontade artística, vontade de forma, vontade de potência, barroco, expressionismo, vanguarda, F. Marc, Benjamin, Nietzsche.

¹¹⁸⁸ Autores e conceitos-chave: surrealismo, sonho, olhar da medusa, poesia moderna, Benjamin, Breton, Blanchot.

¹¹⁸⁹ O ensaio de 1929 sobre o surrealismo foi publicado no Brasil com o título "O surrealismo – O último instantâneo da inteligência européia" (In: *Magia, técnica, arte e política*. 1ª ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 21-35)

¹¹⁹⁰ Autores e conceitos-chave: surrealismo, expressionismo, barroco, sonho, silêncio, Benjamin.

Ma questo significa attraversare e non invece sublimare la [...] e la povertà di esperienza che caratterizzano il moderno, per giungere, ancora una volta, al linguaggio che solo può parlare il moderno: alle “trite parole che abbiamo”, come dice Giorgio Agamben in *Il linguaggio e la morte*. Sono i *Gleichnisworte*, “parole” che appaiono fragili, povere, ma che in realtà sono in grado di spezzare la fascinazione mistica del silenzio e che ci permettono di parlare di quella terra che ci è presentata in una poesia di Klee citata, anche questa, nel libro di Agamben: “terra senza catene / nuova terra. Senza respiro: / del ricordo col fumo / di un focolare straniero. / Senza redini! Dove non mi ha portato il grembo / di nessuna madre”. (Oppure, come dice una poesia postuma di Montale scritta nel 1918 in cui parla di “paradisi ambigui” in cui la creatura di un attimo può confondersi con altre vite e risplasmarsi tutta in un “ritmo di gioia”, “rifatta dall’oblio”, “distrutta dal ricordo”. In questi paradisi ambigui, come nella “nuova terra” di Klee, come in tutto Kafka, il ricordo è distruttivo: è il ricordo di una colpa originaria. Essere senza ricordo, senza le sue reliquie – è ancora Montale, la prima poesia che è *in limine* a *Ossi di seppia*: “Orto non era, ma reliquiario” – significa essere aperti al passato e al futuro, alla memoria autentica, che non gerarchizza gli eventi secondo un ordine dato.) Una terra che pare situarsi nel regno intermedio fra il negativo della metafisica e la sublimazione mortale dell’eterea necrofilia delle filosofie della vita e del surrealismo in primo luogo. Solo il *Gleichnis*, solo la “figura” che, come dice Musil, sa oscillare fra questi due mondi, che spezza il cerchio magico del silenzio e dell’indifferente *Gleichheit*, uguaglianza del deserto in cui tutto diventa uguale e dunque simile a nulla, solo questa figura può parlare di questa “assolata striscia di felicità”, che forse, come diceva Kafka, non è più larga del terreno su cui possiamo i piedi, ma che costituisce una nuova strada verso un altro pensiero, verso una diversa ragione del mondo.¹¹⁹¹ (p.140)

Benjamin giunge a questa *Traumdeutung*, a questa interpretazione di questo sogno, presentato dalle avanguardie, in questo caso dal surrealismo, con *L’opera dei passaggi* che è iniziata già nel 1926, nel segno del surrealismo e in particolare di *Le paysan de Paris* di Aragon. Ma all’inizio, sostenuto da una volontà di forma che deve farsi parziale per cogliere la parzialità del suo stesso oggetto, l’impresa non riesce. Benjamin è attratto dal suo realismo tanto che, per esempio, Bloch può parlare della sua opera come di un’opera surrealista, ma al contempo si tiene, secondo la sua auto-raccomandazione che conclude la *Premessa gnoseologica*, ad ascetica distanza da esso. Ed è proprio questa tensione tra prossimità e distanza che, ad un certo punto, aprirà la strada ad un’opera che è, per il moderno, ciò che il libro sul barocco era stato per l’allegoria che parla della decadenza e del crollo della cultura classica tedesca. È questa tensione che è alla base delle *tesi sul concetto della storia*, schema e insieme di appunti per una nuova premessa gnoseologica, fondata non sulla forma, ma proprio sui *Gleichnisworte*: le costellazioni in cui si intrecciano e divengono significanti le immagini, apparentemente incompatibili, irridimibili, incomponibili del moderno. Sullo sfondo di questa *Traumdeutung* c’è, a questo punto, un sogno ben preciso: è il sogno del paesano che conclude *Le paysan de Paris* di Aragon (il romanzo termina con un capitolo intitolato *Il sogno del paesano*) che riaffiora proprio a questo punto dell’opera di Benjamin, dopo aver giocato in rapporto allo stesso un ruolo ambiguo e a prima vista incomprensibile.¹¹⁹² (p.141)

All’inizio dell’*Opera dei passaggi*, secondo la testimonianza di Scholem e dello stesso Benjamin, c’è proprio *Le paysan de Paris*, che Benjamin traduce parzialmente nel 1928 per la *Literarische Welt*. Nel saggio dedicato al surrealismo, del 1929, non c’è però traccia di questa decisiva lettura. Benjamin ne confesserà il motivo in una lettera del 1935; all’inizio dell’opera sui passaggi, c’è *Il paesano di Parigi*, scrive Benjamin, “di cui la sera non riuscivo a leggere più di due o tre pagine, perché il batticuore si faceva tanto forte da costringermi a deporre il libro. Quale monito! Quale richiamo agli e anni che avrei dovuto frapporre fra me e una tale lettura”.¹¹⁹³ (p.141)

[...] nella prefazione Aragon propone una strana mescolanza da cui si generano come dice lui stesso “strani fiori della ragione”. Questa strana mescolanza, questa diversa ragione, rinuncia sia alla certezza della ragione cartesiana, sia al suo contrario, la certezza sensibile (Aragon era troppo buon lettore di Hegel per pensare che la certezza sensibile rimanesse tale nel linguaggio). Dunque i contrari insieme: “È questa mescolanza di contrari – scrive Aragon – ad animare la nostra vita [...]. Non esistiamo che in funzione di questo conflitto, nella zona dove si urtano il bianco e il nero. E che mi importa del bianco e del nero? Essi appartengono al dominio della morte”. Quindi, ancora una volta, ritroviamo questo strano luogo, questa strana terra che è una terra di mezzo tra due contrasti. Questa

A partir do termo *Traumdeutung*, interpretação dos sonhos, Rella atribui um caráter freudiano à análise crítica benjaminiana.

¹¹⁹¹ Autores e conceitos-chave: palavra, figura, tempo, lembrança destrutiva, poesia, Musil, Benjamin, Agamben (A linguagem e a morte), Klee, Montale.

¹¹⁹² Autores e conceitos-chave: surrealismo, interpretação dos sonhos, paysan (camponês), cultura clássica alemã, barroco, constelação, Bloch, Benjamin, Aragon.

¹¹⁹³ Autores, obras e conceitos-chave: *O camponês de Paris*, *O surrealismo*, *Livro das passagens*, Scholem, Benjamin, Aragon.

terra che ritroviamo in Klee, ritroviamo in Kafka, ritroviamo più volte nei testi benjaminiani, la ritroviamo proprio in apertura di *Le paysan de Paris*.¹¹⁹⁴ (p.142)

Benjamin riprende il viaggio del paesano dal punto in cui era emerso il presentimento della crisi, del disordine, della catastrofe in cui, sempre, si manifesta il mutamento al di fuori della metafisica del progresso, che viceversa cancella ogni traccia del “minuto violento” (come dice Montale), del brivido d’orrore che attraversa uomini e cose in quanto questa metafisica del progresso incorpora la violenza stessa alle sue ragioni, la rende fondamento di ogni legittimità. Benjamin resiste, quindi, alla tentazione del ricorso al mito (e si pensi al suo confronto, in quegli anni, con Bachofen, Klages, Jung) che, appellandosi ad una origine divina e extra-storica, si propone come una verità sottratta appunto alla cogenza dei contesti storici, e dunque come una sorta di *simplex sigillum veri*. Egli riprende invece la “confusione” e il disordine del sogno del paesano, che fa fremere il terreno sotto i nostri piedi, che infrange ogni certezza, e che ci spaesa in una strana e terribile avventura a cui Benjamin dà un nome: smarrimento, che è “un’arte tutta da imparare”. È questo smarrimento, infatti, che ci conduce in un viaggio in cui è possibile fare strane e meravigliose scoperte al di fuori dei sentieri consueti. È qui infatti che è possibile, nella battaglia per trovare un senso a ciò che accade al di fuori delle mura del *castello* kafkiano, che è possibile trovare la dimora celata dell’uomo: il senso stesso della sua vita, di una “nuova storia” che qui, a questo punto, può aprirsi per noi. ¹¹⁹⁵(p.145)

Non più protetto da una “volontà di forma” e da una “distanza ascetica”, Benjamin porta fino in fondo la trasvalutazione dell’avanguardia proprio in quanto essa – spinta a questo suo estremo – apre ad un diverso rapporto con il passato e con il tempo in generale. In questo senso è proprio nel *libro sui passaggi* e nella sua *Premessa gnoseologica*, le tesi sulla storia, che Benjamin conclude il suo confronto con l’avanguardia. Gli strani fiori della strana ragione, gli ibridi e le mescolanze, che li avevano cominciato a fiorire, diventano ora, nell’opera matura di Benjamin, le figure di un altro pensiero. *Gleichnisworte*, appunto, e non parole senza rughe, come nel testo bretoniano, oppure semplici *Gleichnisreden* – discorsi metaforici, per riprendere una distinzione che è già nella *Premessa gnoseologica* al *Dramma barocco*: parole che incorporano la differenza, senza congelarla e irrigidirla in un oscuro margine mortale, e senza renderla diafana ed eterea come una schiuma evanescente. Queste parole illuminano, non risolvono la complessità. Non dicono tutto e, forse, non possono dire tutto, ma sono al di là del silenzio. Non parlano del bianco o del nero, ma della zona di mezzo, del conflitto che attraversa il soggetto e che decide della sua propria esistenza, del suo tempo e della sua storia.¹¹⁹⁶ (p.145)

Nota

[...]

Vorrei solo aggiungere che il sapere conflittuale, che si muove attraverso costellazioni “figurali” che sembrano in grado di connettere insieme concetto e esperienza e che qui viene attribuito a Benjamin e a Musil e a Proust, è probabilmente una forma di pensiero che attraversa tutto il moderno. Prende le mosse da Nietzsche e organizza un sapere letterario e analitico e filosofico che resiste alla “crisi” e la rappresenta. “Tutto ciò che è immagine, o figura (*Gleichnis*), si offre come l’espressione più vicina, più giusta, più semplice. Sembra veramente, per ricordare una parola di Zarathustra, come se le cose stesse si avvicinassero e si offrissero come figura [...] Su ogni figura (*Gleichnis*) qui tu galoppi verso ogni verità. Qui ti si dischiudono tutte le parole dell’essere, balzando dagli scrigni che le contengono; l’essere tutto qui vuol diventare parola, e tutto il divenire vuole imparare da te la parola.” Questo testo di Nietzsche propone un altro sapere e un’altra tradizione: “Questa è la *mia* esperienza della ispirazione; non dubito che si debba itornare indietro di millenni per trovare qualcuno che possa dirmi “è anche la mia” (Nota 2: Friedrich Nietzsche, *Opere*, Milano, Adelphi, 1970, v.VI, t.3, p.349.). In questo pensiero, e in questo riorientamento della tradizione del sapere, sono impegnati appunto Benjamin, Proust, ma anche Kafka, Freud, Franz Marc, Klee, il primo Aragon. Sono anzi convinto che da questo punto di vista sarebbe possibile scrivere una diversa storia del “moderno”, del suo pensiero, delle sue immagini, delle sue figure.¹¹⁹⁷ (p.146-147)

RELLA, Franco. La letteratura come conoscenza (Zola, Dostoevskij, Proust, Flaubert). Quaderni della Fondazione San Carlo (La conoscenza letteraria), Modena, n.4, 1983, p.5-19. ¹¹⁹⁸

¹¹⁹⁴ Autores e conceitos-chave: terra do meio, branco, preto, Hegel, Kafka, Klee, Benjamin, Aragon.

¹¹⁹⁵ Autores e conceitos-chave: viagem, crise, desordem, catástrofe, nova história, perda (smarrimento), *dimora*, Benjamin, Aragon, Montale, Bachofen, Klages, Jung, Kafka.

¹¹⁹⁶ Autores, obras e conceitos-chave: zona do meio, *Livro das passagens*, *Origem do drama barroco alemão*, vanguarda, Breton, Benjamin.

¹¹⁹⁷ Autores e conceitos-chave: figura (*Gleichnis*), imagem, palavra, moderno, conceito, experiência, Nietzsche, Musil, Benjamin, Proust, Kafka, Freud, Franz Marc, Klee, Aragon.

¹¹⁹⁸ O texto de Rella foi apresentado durante o ciclo de encontros intitulado “La conoscenza letteraria. Forme narrative e tensioni conoscitive nel romanzo contemporaneo”, promovido pelo Centro de Cultura da Fundação San Carlo de Modena, entre os meses de fevereiro e maio de 1983.

Colli¹¹⁹⁹ ne *La nascita della filosofia* afferma che la filosofia nasce come letteratura, cioè la filosofia come noi la conosciamo si stacca dalla sapienza originaria, per certi versi sciamanica¹²⁰⁰, - la sapienza del medico e dello stregone - e si fa letteratura, rappresentazione del concetto, attraverso il testo platonico che è un testo eminentemente letterario. D'altronde, sulla scorta degli studi più recenti sul mito antico, si può affermare che mito e logos, ragione e immagine o figurazione del mondo, (e cioè due sistemi che si presenteranno via via nella storia del pensiero come due sistemi di organizzazione e rappresentazione del mondo concorrenti) nell'epoca dei greci - e non solo in quell'epoca - coesistono, si intrecciano.¹²⁰¹ (p.6)

All'inizio delle *Meditazioni filosofiche* Cartesio dice pressapoco così: io sono qui vicino di essere al fuoco con la vestaglia; ho fatto sogni più strani e incredibili nella mia vita. Tutto allora sembra precipitare nell'incerto, nel precario, in una dimensione in cui il soggetto si presenta come una sorta di viandante¹²⁰², straniero in questo mondo incognito, e la filosofia diventa la storia di questo viaggio, di questo "errare nella foresta", per usare un'altra grande metafora cartesiana.

Basterebbe ricordare anche, di converso, la vocazione filosofica di molti autori e di molti poeti. Dante scriveva appunto del vero pensiero aristotelico-tomistico "sotto il velame delli belli versi": ciò che contava era la filosofia che si trasmetteva all'interno di questo sistema.

Per finire con questi esempi di complicità profonda tra letteratura e filosofia, dovremmo ricordare il primo idealismo, e soprattutto il primo romanticismo tedesco dove testi come quelli di Goethe, di Holderlin (ma anche, in altra area, di Keats) presentano una vocazione filosofica, un desiderio di penetrare attraverso il transito letterario fino al "caos originario" - per usare un'espressione di Schlegel - all'interno, nel cuore della notte.¹²⁰³ (p.6-7)

L'oggetto del nostro discorso, però, non è la complicità tra filosofia e letteratura, ma piuttosto, per usare un'espressione di Leopardi, una "nemicizia tra filosofia e letteratura". Scrive Leopardi nello *Zibaldone* "e quivi la filosofia nuoce e distrugge la poesia e la poesia guasta e pregiudica la filosofia. Tra questa e quella esiste una barriera insormontabile, una nemicizia giurata e mortale che non si può né togliere di mezzo e riconciliare né dissimulare". Noi parliamo quindi non di una complicità o di una affinità tra filosofia e letteratura, ma piuttosto di una inimicizia fra le due e di un pensiero che si muove ormai autonomamente all'interno del discorso letterario. Un pensiero che ha sede, cioè, nel discorso letterario e non si presenta, come il "vero" filosofico, "sotto il velame delli belli versi", ma si presenta come un discorso autonomo.¹²⁰⁴ (p.7)

Quando datare questo tipo di vocazione letteraria alla verità, alla ricerca del vero e del sapere e quando datare questa sua inimicizia verso la filosofia? È difficile, ovviamente, dare delle date che non siano puramente simboliche e indicative, ma io vorrei ricordare come esempio uno straordinario racconto di Balzac del 1837. Il racconto si intitola *Il capolavoro sconosciuto*. In esso noi abbiamo la rappresentazione di un giovane pittore, storicamente vissuto e molto noto: Poussin, che si dirige verso la casa del pittore - pure storicamente esistito - Porbus, per imparare i segreti dell'arte, per scoprire i segreti del maestro. Mentre sta entrando in casa, si accorge di un vecchio dall'aspetto demoniaco. Questo vecchio entra con lui (è un personaggio, questo, immaginario: si chiama Frenhofer). Frenhofer entra e di fronte al quadro che Porbus ha sul cavalletto, la tela avviata, afferma che questa non è arte, non è poesia, non è pittura in quanto - dice - qui sono stese effettivamente tutte le parti, ma in queste parti, è morte. Il compito dell'artista è, invece, quello di cogliere il segreto della vita, il segreto proteiforme della natura, l'aspetto demoniaco della natura che si presenta attraverso mille metamorfosi, come pluralità incontenibile. Questo è il compito di veri poeti, di veri artisti e non di vili copisti.¹²⁰⁵ (p.7-8)

In realtà Balzac ha colto precisamente la fine di un sistema: il sistema della rappresentazione. La pittura, ma anche l'arte in genere, fino al Rinascimento è essenzialmente di tipo simbolico. Attraverso la prospettiva, l'assonometria e la metafisica cartesiana, essa diventa essenzialmente rappresentazione, garantita dalla corrispondenza tra segno e significato, tra rappresentante e rappresentato. Dio stesso, in Cartesio, è colui che garantisce questo tipo di rapporto. È evidente che con Balzac questo rapporto si è rotto. Tra il groviglio di linee e la realtà sembra non esserci più nessun

¹¹⁹⁹ Rella no pós-fácio ("L'eco della foresta") a *La foresta intelligente*, de Giampiero Comolli [Bologna: Capelli Editore, 1981, p.161-173] recorta a mesma citação e argumentação. Diz Rella: "Scrivere Giorgio Colli che la filosofia nasce come letteratura. Esiste, da sempre, una profonda complicità fra il discorso letterario e il discorso filosofico. È mia convinzione che, nel nostro secolo, la letteratura abbia addirittura occupato il luogo classico della filosofia, proponendoci un sapere che sfugge alle grammatiche filosofiche." (p. 172)

¹²⁰⁰ Rever esta palavra - de origem inglesa *shaman*, de origem indiana (sânscrito *sramana* 'monje')

¹²⁰¹ Autores e conceitos-chave: literatura, filosofia, mito, logos, Colli, Platão.

¹²⁰² Viandante - andarilho.

¹²⁰³ Autores e conceitos-chave: viagem, andarilho, floresta, poesia, romantismo alemão, Cartesio, Dante, Goethe, Hölderlin, Keats, Schlegel

¹²⁰⁴ Autores e conceitos-chave: literatura, filosofia, discurso autônomo, inimidade, Leopardi.

¹²⁰⁵ Autores e conceitos-chave: tarefa do artista, morte, Balzac.

rapporto, come non c'è più alcun rapporto tra il “cadavere” raffigurato da Porbus e la realtà stessa. Quindi ci troviamo di fronte a una situazione assolutamente inedita, inquietante. C'è da dire che l'arte successiva mostrerà che il capolavoro sconosciuto è la pittura del tardo '800 e del primo '900. Ho visto personalmente un quadro di Franz Marc – Forma di lotta – che sembra fatto a partire dalla descrizione di Balzac, e non è escluso che Franz Marc abbia tentato di fare questo.¹²⁰⁶(p.8-9)

Perché [...] si è rotto questo rapporto rappresentativo? Potremmo rispondere a questa domanda attraverso alcune straordinarie intuizioni che si trovano già in Leopardi. Nel *Dialogo della moda e della morte* troviamo pressapoco: 'Io sono la moda, tua sorella'. 'Mia sorella?' risponde la morte – 'Sì. Non ricordi che tutte e due siamo nate dalla caducità?' Sono dunque la caducità, l'impermanenza, la brevità delle cose che caratterizzano il moderno.¹²⁰⁷ (p.9)

Il secolo della morte, in realtà, è il secolo della grande città. Ancora una volta¹²⁰⁸ Leopardi ci suggerisce questa idea straordinaria: “ora nelle città grandi tu sei lontano dal Bello perché il Bello non ha più luogo nessuno nella vita degli uomini, perché nelle città grandi ogni cosa è finta o vana, di modo che ivi, per dir così, tu non vedi, non odi, non tocchi, non respiri altro che falsità – e questa brutta e spiacevole”. (p.9)

Leopardi, con una straordinaria intuizione, dice: “da ciò si vede come la saviezza (cioè la sapienza, il sapere che è anche esperienza del vero e che non è solo ratio, scienza) che possa giovare in questa vita sia più vicina alla natura che alla ragione, stando fra ambedue e non mai, come si dice volgarmente, con questa sola, e come essa ragione pura e senza mescolanza sia fonte immediata e per sua natura di assoluta e necessaria pazzia”. La storia di una ragione pura che si muove, che diviene pazzia, che si manifesta come orrore, l'ha scritta un grande poeta e scrittore del nostro secolo: Paul Valéry nella storia di *Monsieur Teste*.¹²⁰⁹ (p.10)

La metropoli, per poter funzionare, ha bisogno della sincronizzazione di tutti gli orologi, ha bisogno che gli orologi segnino la stessa ora, cioè che venga reciso, eliminato, il tempo come esperienza, cioè il tempo della festa, il tempo lungo o breve della nostra esperienza soggettiva, il tempo a cui gli uomini si sono consegnati per secoli (gli orologi, in fondo, hanno cominciato a diffondersi nel XVI° secolo, ma hanno avuto una vera diffusione nel XIX° secolo prima di allora l'uomo continuava a misurare il tempo sui cicli e le stagioni). Nel luogo in cui noi abbiamo questa sincronizzazione degli orologi, in cui abbiamo cioè un tempo uguale, omogeneo, un tempo privo di qualità, quantitativo, noi abbiamo quella che Valéry chiama la “perversione della durata”. La rapidità delle esperienze che noi facciamo all'interno di una struttura metropolitana ci porta, come dice Valéry, a vivere il presente soltanto come passato”. Potremmo pensare alla felicità che Baudelaire esprime nell'attimo in cui il tempo sembra essere cessato; o a Nietzsche che afferma ugualmente la felicità dell'attimo in cui il tempo cessa e ci troviamo nell' “intempestiva notte”, nella notte senza tempo; oppure, per avvicinarci a testi più vicini a noi, pensiamo a Montale che negli “*Ossi di seppia*” parla di ore bigie, vuote, vacillanti, torpide ecc.; oppure potremmo pensare a Thomas Mann che ne *La montagna incantata* parla del “tempo della febbre” e del “tempo della salute”, del “tempo della montagna” e del “tempo della pianura”, di questi tempi che si ibridano e si confondono. Questo è uno dei temi che percorrono quasi ossessivamente tutta la letteratura del moderno: la percezione di queste perversioni temporali.¹²¹⁰ (p.12)

Ugualmente potremo parlare di perversioni spaziali, della percezione della città come di un labirinto, di un luogo in cui è necessario perdersi, in cui soltanto attraverso lo smarrimento è possibile fare delle scoperte – e delle scoperte che sono soltanto folgorazioni parziali. Da questo punto di vista uno dei grandi scrittori della metropoli come transito, come labirinto, come scoperta, è sicuramente Dostoevskij. La Pietroburgo di Dostoevskij, i suoi antri, le sue strade fangose, i buchi oscuri, le prospettive, i ponti pieni di gente, gli urti ecc., rappresentano uno dei motivi più forti di tutta l'opera di Dostoevskij.¹²¹¹ (p.12)

In questo luogo, in cui noi abbiamo una perversione dei rapporti spaziali e dei rapporti temporali, noi abbiamo quella che Baudelaire, nei suoi *Diari intimi*, chiama la “vaporizzazione dell'io”. Hölderlin si era interrogato sull'io – wer bin ich – (chi sono io?) e Stendhal aveva, per esempio in *Vie de Henri Brulard*, moltiplicato all'infinito la fantasmagoria degli “io” che costituiscono la vita di un uomo; ma nessuno aveva ancora parlato di una “vaporizzazione dell'io”, o dell'io come di un cimitero o – come dirà Montale – come di un reliquiario: luogo, cioè, in cui si depositano le reliquie. Rimbaud dirà

¹²⁰⁶ Autores e conceitos-chave: representação, significante, significado, pintura, Franz Marc, Balzac.

¹²⁰⁷ Autores e conceitos-chave: representação, moda, morte, moderno, caducità, Leopardi.

¹²⁰⁸ Autores e conceitos-chave: morte, grande cidade, Leopardi.

¹²⁰⁹ Autores, obras e conceitos-chave: razão pura, *Monsieur Teste*, Leopardi, Valéry.

¹²¹⁰ Autores e conceitos-chave: tempo, moderno, sincronização, experiência, metrópole, Valéry, Baudelaire, Baudelaire, Nietzsche, Montale, T. Mann.

¹²¹¹ Autores e conceitos-chave: perda (smarrimento), espaço, cidade labiríntica, Dostoevskij.

addirittura, nella *Lettera al veggente*, “je est un autre” (io è un altro) proponendo un totale spodestamento di quello che era stato il nucleo forte di tutta la filosofia moderna, da Cartesio fino all'idealismo tedesco.¹²¹² (p.12-13)

[...] Canetti, nel secondo volume della sua autobiografia, *Il frutto del fuoco*, parla di questa esperienza, quasi mistica, della folla, come di un'esperienza del molteplice allo stato puro, come qualcosa che risulta imprevedibile, multiforme, che non si può afferrare, non si può stringere in una forma. Elias Canetti oltre a scrivere un libro dominato dall'ossessione della solitudine del fuoco, dedicherà tutta la sua vita a spiegare questo fenomeno della folla, di cui riuscirà a dare soltanto una sorte di fenomenologia. A Canetti – a mio giudizio – manca la capacità di pensare in modi concettuali nuovi questa realtà della folla: la pensa in termini di “massa”, cioè in termini che sono derivati direttamente dal pensiero scientifico, dalla fisica, cioè come aggregato.¹²¹³ (p.13)

[...] È stato raccontato a tutti, per esempio, che Flaubert è uno scrittore realista, quando invece egli afferma in decine di luoghi di aver scritto *Madame Bovary* in odio al realismo, e quando la sua opera è assolutamente aliena da questo. L'opera di Flaubert è invece un'opera cimiteriale, cioè un'opera che cerca di combattere questa molteplicità cercando di fermarla in una perfezione formale che sia il transito verso la verità, arrestando il reale, al punto di irrigidirlo, quasi, nella morte.¹²¹⁴ (p.14)

Potremmo ricordare anche il gesto di un altro grande scrittore, anche questo condannato dalla critica accademica ad essere rappresentante del naturalismo (che non si sa bene cosa sia), cioè Zola che nel *Ventre di Parigi* ci presenta la prima grande opera surrealista o addirittura la prima grande opera pop [...] Zola insiste, nei suoi appunti, su questo suo tentativo di proporre una natura morta, quasi che l'unico modo di fermare questa impermanenza che caratterizza la vita metropolitana, sia quella di congelarla in questa sorta di atto mortale, nella natura morta, nello *Stilleben* – come dice Musil – quando le cose stanno ritte sull'orlo della vita come il sesto giorno della creazione, prima che l'uomo fosse e prima che il mondo fosse animato da Dio attraverso il linguaggio.¹²¹⁵ (p.15)

Esiste tra queste vie – afferma Benjamin nel *Passagenwerk* – una terza via, l'unica che esce veramente dalla letteratura e si propone come un sapere, un sapere generalizzabile. È un sapere che, a mio giudizio, Flaubert attraverso la sua tensione a una purezza quasi cimiteriale, Zola attraverso la pietrificazione, D'Annunzio attraverso il suo amore per l'abnorme, perseguono in modo ancora incerto. Accanto a questo amore per l'abnorme è – a mio giudizio – l'amore per le figure aurorali di un nuovo sapere che comincia a definirsi attraverso quella terza via individuata da Benjamin, con grande precisione nel *Passagenwerk*, in Proust (e non è un caso che quasi nessuno se ne sia accorto). Proust propone infatti, proprio all'inizio del *Tempo ritrovato* nella *Ricerca del tempo perduto*, l'attimo del risveglio: è l'attimo in cui il corpo investe la sua memoria – la memoria del gomito, delle anche e così via – in cui questa memoria, questa ragione del corpo allarga, dilata le mura della stanza, dilata questo luogo e lo riempie di altri luoghi.¹²¹⁶ (p.16)

[...] La verità, cioè, – dice Proust – scritta con l'ausilio della figura. Questo concetto di figura è infatti, a mio giudizio, capitale. Capitale di una tradizione che si muove all'interno di tutta la letteratura del moderno e che riesce, già formulata in Nietzsche e successivamente precisata in Musil, in Proust, in Kafka, a dare corpo a quell'intuizione che abbiamo visto di Leopardi – e anche di Baudelaire – della corrispondenza segreta delle cose, del rapporto incognito, dell'impensato che sta nel rapporto tra le cose che noi riusciamo a scorgere in modo nuovo. La figura, in tedesco *Gleichnis*, è ciò che riesce a tenere insieme il difforme, il dissimile, la differenza.¹²¹⁷ (p.17)

Il pensiero del *Gleichnis*, il pensiero della mescolanza, come io lo chiamo, non è una filosofia. Certamente non è più la filosofia classica, ma è certamente una conoscenza.¹²¹⁸ (p.17)

[...] Il limite dei possibili: Questo è il grande tema della conoscenza letteraria, del sapere letterario. E allora, come dice Serres nel suo straordinario libro, noi ci troveremo di fronte a quello che è stato visto come la schiuma nauseabonda del mare e scopriremo che questa schiuma nauseabonda è Afrodite, è la bellezza; scopriremo che è il multiplo, il molteplice che noi abbiamo visto con orrore e con terrore come il mostrovorace di D'Annunzio, è l'insieme delle cose possibili; è aperto e da esso nasce la natura che continua a nascere.¹²¹⁹ (p.18)

¹²¹² Autores e conceitos-chave: eu, tempo, espaço, Baudelaire, Hölderlin, Stendhal, Rimbaud, Montale.

¹²¹³ Autores e conceitos-chave: multidão (folla), massa, Elias Canetti.

¹²¹⁴ Autores e conceitos-chave: realismo, obra cimiterial, Flaubert.

¹²¹⁵ Autores e conceitos-chave: naturalismo, surrealismo, natureza morta, Zola, Musil.

¹²¹⁶ Autores e conceitos-chave: saber, terceira via, memória, despertar (*risveglio*), Benjamin, Zola, D'Annunzio, Flaubert, Proust.

¹²¹⁷ Autores e conceitos-chave: moderno, figura (*Gleichnes*), Proust, Musil, Kafka, Benjamin, Leopardi, Baudelaire.

¹²¹⁸ Autores e conceitos-chave: figura (*Gleichnes*), conhecimento (*conoscenza*).

¹²¹⁹ Autores e conceitos-chave: conhecimento (*conoscenza*) literário, D'Annunzio, M. Serres.

RELLA, Franco. Prefazione. In: GIANNONE, Roberto. *Abitare la frontiera: il moderno e lo spazio dei possibili*. Venezia: Cluva, 1985, p.7-11.

“L’irrompere dell’Unheimliche (ciò che spaesa, il perturbante) ha determinato – scrive Giannone – il crollo delle antiche case, e le barriere protettive sono divelte” (Nota 1: Questa e tutte le citazioni successive sono riprese dalla presentazione, scritta da Giannone, per il ciclo di conferenze “Lo sguardo dell’angelo: il tempo e la dimora” (Piacenza, aprile-maggio 1984, Liceo Linguistico “G. Pascoli”). Il mutamento devastante del tempo è diventato nell’età moderna la mortale trasformazione operata dal soggetto stesso che la subisce, in quanto, come afferma Goethe nelle *Affinità elettive* “noi abbiamo bisogno di cose nuove”.¹²²⁰ (p.7)

Dalla coscienza della *necessità* del nuovo, e del fatto che ciò che viene annienta ciò che già c’è, si origina quella “malattia”, anch’essa già teorizzata da Goethe, che diventerà filosofia nel “pensiero negativo”. L’architetto, nelle *Affinità elettive*, viene a piangere sul cadavere di Ottilia, vittima delle trasformazioni e delle innovazioni operate nel parco, ma il suo lamento è, per quanto sincero, teatrale e parodistico, in quanto egli non può che volere e operare quella trasformazione mortifera. È così che la coscienza tragica del nuovo giunge, dopo Dostoevskij e dopo Nietzsche, per affondare nella parodia: nella serie infinita dei libri e dei regesti della fine del mondo.¹²²¹ (Nota 2: Ho trattato più ampiamente questi temi in *Nihilisme et mutation: les frontières du nouveau* in “Critique” n. 452-53, 1985.) (p.7)

Giannone ripercorre, nei testi che qui presentiamo, la grande vicenda del moderno fino al suo punto di svolta. Egli attraversa la “malattia” romantica, il senso dell’esilio e del labirinto che si genera nel mutamento di ogni possibile riferimento, l’emergenza di un “opaco corpo” che il profilo di una nuova e mostruosa soggettività, e ancora le maschere che questo soggetto si procura per celare il suo orrore, e infine l’evanescenza nell’attimo e nell’attrazione del vuoto. Ma questo itinerario conduce alla frontiera del moderno, nel luogo in cui la luce che vediamo balenare all’orizzonte non è più l’ultimo bagliore della notte, il violaceo baluginare del vuoto, ma la luce di un inizio: la luce che non si limita a svelare le cose, ma fa che le cose diventino, che le cose siano.¹²²² (p.8)

Allora, come scrive Giannone, la separazione dalle forme classiche, su cui il pensiero negativo ha intonato il suo klagends Lied (canto funebre) “non è sventura, ma grande fortuna: gaia scienza”. Ci si strappa dalle gelide lande, dal deserto battuto dal vento del nichilismo, e ci si muove verso la terra “salvata nella luce del suo puro apparire, che sarà finalmente dimora”. Qui è possibile cercare “nuove parole e nuovi canti” per “il grande compito che ci è stato assegnato: quello di risorgere (...) non *dal* bensì *nel* tempo della caducità”.¹²²³ (p.8)

La dimora che possiamo qui costruire “ha radici erranti”, e i suoi “intérieurs sono pantonali”: è un luogo in cui ci deve essere spazio per l’accadere, “dove metamorfosi possano darsi”. Benjamin e Rilke sostengono questa lettura di Giannone: il loro angelo, guardiano di questo territorio, è il nunzio “di un diverso, possibile abitare il tempo della caducità”.¹²²⁴ (p.8)

C’è in queste affermazioni uno scarto decisivo rispetto al pensiero negativo dominante in Italia negli Anni Settanta. C’è uno scarto rispetto, anche, alla sua attuale variante del “pensiero debole”, che ha assunto tutto il peso della caducità, trasformandola in un a priori: nella nostra unica modalità di accesso al mondo. Il soggetto entra in rapporto con il mondo e le cose facendosi evanescente: declinano. Giannone propone invece un soggetto “forte”, un soggetto che abita la frontiera: il luogo stesso in cui avviene il mutamento, il luogo in cui le cose si trasformano in un incessante processo di metamorfosi e di trasfigurazione, da cui si sprigiona l’immagine che illumina il processo stesso, che dà avvio a una nuova peripezia, che apre un altro spazio allo sguardo.¹²²⁵ (p.9)

Il moderno ci ha presentato una montagna di cose: un caos orrendo che abbiamo guardato con paura e terrore. Ora è possibile cominciare a scogliere la differenza nell’indifferenziato, e con essa la bellezza di questa *regio dissimilitudinis*, di questa varietà che si offre al nostro sguardo, alla nostra mano, alla nostra avventura.¹²²⁶ (p.9)

Questo tragitto è già compreso nel più grande libro del ventesimo secolo; nel *Castello* di Kafka K., fanciullo nella lontana città natale, aveva superato un muro giudicato insuperabile, e per questo, dopo un lungo viaggio, giunge al Castello per aprire con esso una battaglia decisiva, in quanto leggi e divieti sono abitudini che possono essere superate conquistando un nuovo e diverso spazio per la nostra vita.

¹²²⁰ Autores e conceitos-chave: tempo, modernidade, anjo, *dimora*, Goethe, Giannone.

¹²²¹ Autores e conceitos-chave: novo, paródia, pensamento negativo, Goethe, Dostoevskij, Nietzsche.

¹²²² Autores e conceitos-chave: fronteira do moderno, corpo, doença, exílio, Giannone.

¹²²³ Autores e conceitos-chave: pensamento negativo, gaia ciência, *dimora*, Giannone.

¹²²⁴ Autores e conceitos-chave: *dimora*, espaço, território, Benjamin, Rilke, Giannone.

¹²²⁵ Autores e conceitos-chave: pensamento negativo, pensamento fraco (*pensiero debole*), sujeito forte, habitar a fronteira, Giannone.

¹²²⁶ Conceito-chave: moderno.

K. supera indenne tutte le prove, anche quella pericolosa, quando una notte un impiegato del Castello, Bürgel, gli spiega oscuramente che una sua istanza, normalmente respinta, potrebbe essere accettata. Bügel compare nel romanzo soltanto per dire queste parole, che K. annienta in un sonno felice, il più grande momento di felicità di tutta la vicenda. Infatti il mattino dopo, mentre tutti i signori rumoreggiano, non c'è traccia di Bürgel, scomparso con il suo messaggio rifiutato e respinto.¹²²⁷ (p.10)

NOTA AL TESTO

Sono raccolti testi di conferenze e articoli, tutti dell'arco temporale che va dal 1981 alla tarda primavera del 1984. Soltanto alcuni frammenti del quarto capitolo escono da questo ambito. La scelta è stata determinata dal tentativo di proporre i materiali omogenei al progetto di un libro, che affiora nel saggio che qui viene presentato nel terzo capitolo in cui più chiaramente emergono le linee di un lavoro futuro.

Per questo motivo non si è tenuto conto dell'ordine cronologico, né si è ritenuto necessario indicare la datazione e la fonte di ogni singolo saggio. Si ringraziamo comunque i direttori di *L'uomo, un segno / Gran Bazaar / Giorno*, in cui alcuni di questi testi sono apparsi per la prima volta.

Anche la scelta dei materiali che costituiscono il quarto capitolo del volume del volume ha obbedito a questi criteri. Non si sono accolti testi letterari, appunti di lettura, considerazioni, che sono state poi superate dalla successiva evoluzione del pensiero di Giannone: da una isione interna al "pensiero negativo" (comunque testimoniata da alcuni testi del secondo capitolo)¹²²⁸ ad un percorso di frontiera, aperto, come si legge nel suo ultimo appunto, "allo spazio immenso degli eventi".

Il materiale, per questa sezione come per le altre sezioni del volume, era molto cospicuo, anche dopo questa prima selezione. I frammenti su cui è caduta la scelta definitiva sono dunque la campionatura di un materiale molto più vasto. (p.11)

RELLA, Franco. Asterichi d'autunno. Belfagor - rassegna di varia umanità, Firenze: Leo S. Olschki, anno XLI, n.6, 30 novembre 1986, p.706-709.

Vanitas vanitatum. Leggo l'ultimo libro di Cioran tradotto in italiano (*Il demiurgo cattivo*, Milano, Adelphi, 1986). È una sorta di glorificazione della "putrefazione e dell'orrido", una proposta di una "metodologia dell'orrore", una esecrazione del mondo, in cui se vi è bene, questo è casuale, una stortura. Eppure il libro è piacevole. Si legge volentieri, come, d'altronde, si leggono volentieri i testi più opachi, violenti, negativi, escretori di Ceronetti.

Il motivo di questo successo letterario sta nel fatto che questi testi non hanno alcuna parentela con la vertigine negativa della gnosi (alla quale sono stati pur avvicinati). Cioran non è affatto, come egli si definisce, un "drogato di precarietà". In lui, anzi, "l'infelicità offre la sicurezza e il rigore di un rito". E, n quanto tale, è consolante. Nel mondo non c'è felicità, non c'è verità, tutto è precario, salvo, appunto, il discorso che celebra questa precarietà, che assume la saldezza, il rigore di un rito, oppure, come ha capito Cioran, di un metodo.¹²²⁹ (p.706)

Chateaubriand ha giocato su questo paradosso in un libro straordinario, nella *Vie de Rancé*, in cui questo "senso di nausea universale" (come lo definisce Freud in un grande saggio dedicato alla *Caducità*), investe e attraversa anche la dimensione della ascesi religiosa, che questo libro doveva celebrare, restituendo all'autore, nella generale evanescenza delle cose del mondo, un punto di consistenza inespugnabile: la saldezza di un io che celebra il rito delle cose che passano, e di sé che passa alle cose.¹²³⁰ (p.706)

Leopardi ha discusso in modo magistrale questi problemi nelle annotazioni dello *Zibaldone* del 5 ottobre 1820 (pp.259-263 del manoscritto). Scrive Leopardi che le opere di genio, anche quando rappresentano "al vivo la nullità delle cose", servono "sempre di consolazione, raccendono l'entusiasmo".¹²³¹ (p.706)

Un pensiero singolare. Nel suo ultimo romanzo *Giustizia* (Milano, Garzanti, 1986), Friedrich Dürrenmatt, presenta un caso singolare. Un uomo uccide un altro uomo sotto gli occhi di tutti, in una sala d'albergo, affollata di gente, a cui erano altrettanto conosciuti la vittima e l'assassino. Kohler, l'assassino, assume un giovane avvocato perché monti una finzione: deve procedere come se l'assassino fosse sconosciuto. L'avvocato risponde che, essendo proprio lui l'assassino, la finzione non ha senso. "Soltanto così ha senso", rispose Kohler. "Lei non deve neppure indagare la realtà, questo è

¹²²⁷ Autores e conceitos-chave: figura, Kafka.

¹²²⁸ No segundo capítulo chamado "Note e lecture", dentre os sete textos, em dois deles Giannone se detém em resenhar os livros: *Miti e figure del moderno* ("Topologia do moderno") e *Metamorfosi. Immagini del pensiero* ("Metamorfosi"), de Franco Rella [GIANNONE, Roberto. Topologia del moderno. Metamorfosis. In: *Abitare la frontiera: il moderno e lo spazio dei possibili*. Venezia: Cluva, 1985, p.91-101.] .

¹²²⁹ Autores e conceitos-chave: precariedade, rito, método, Cioran.

¹²³⁰ Autores e conceitos-chave: náusea universal, ascesi religiosa, eu, coisa, Chateaubriand, Freud.

¹²³¹ Autores e conceitos-chave: nullità delle cose, Leopardi.

compito del buon Knulpe, bensì una delle possibilità che si nascondono dietro la realtà. Vede, caro Spät, certo che ora conosciamo la realtà, per questo sono qui e intreccio cesti, ma ciò che è possibile lo conosciamo appena. È comprensibile. L'ambito del possibile è quasi infinito, quello del reale è molto limitato, perché di tutte le possibilità è sempre una soltanto quella che si può trasformare in realtà. Il reale è solo un caso particolare del possibile, e per questo è concepibile anche in modo diverso. Ne consegue che, per poterci addentrare nel possibile, dobbiamo trasformare il concetto del reale". Io risi: "Un pensiero singolare Herr Kohler".¹²³²(p.707)

Bouvard et Pécuchet. Albert Béguin nel suo *Balzac visionnaire* (Genève, Skira, 1946) cerca di legittimare una figura di Balzac mistico e visionario opponendolo al "realismo" di Stendhal o di Flaubert. In realtà il Balzac "visionnaire" è stato scoperto da Baudelaire, che sempre più possiamo considerare non solo il più grande poeta dell'Ottocento, ma anche uno dei più grandi critici del secolo scorso, e da Flaubert, che commenta la sua lettura del *Louis Lambert*, in una lettera a Louise Colet, parlando di "terrore mistico".¹²³³ (p.708)

Oggetti e cose. Sono appena ritornato da Amsterdam e dalla grande esperienza della visione di Van Gogh ha un rapporto peculiare con le cose; le deoggettivizza. Spingendo lo sguardo entro i limiti dell'oggetto ne spezza la condizionatezza, ne muta lo statuto oggettuale (*Ding*: oggetto; *das Bedingte*, il condizionato, ciò che è divenuto mero oggetto).

Il condizionato ci impedisce di cogliere ciò che nella cosa è incondizionato e che ora si mostra: la luce dell'invisibile all'interno del visibile. La cosa cede allora al nostro sguardo tutto ciò che in essa si era accumulato e custodito. Le patate dei *Mangiatori di patate* del Museo di Amsterdam, non emanano solo il colore terroso della fatica e della fame, ma una luce che è ben più viva di quella che si disperde fioca dalla fiaccola appesa al soffitto.¹²³⁴ (p.708)

Altrettanto drammatico è il rapporto di Cézanne con le cose. Sono sempre rimasto stupido dall'infinita applicazione con cui ha dipinto e ridipinto l'immagine della montagna della Sainte-Victoire, quasi che la montagna stessa potesse ad un punto diventare leggera come una nuvola e sparire. Così come sono rimasto stupito dal peso dei gomiti, o delle mele dei suoi interni, che affondano letteralmente nella superficie del tavolo. Strano mondo, questo, potremmo dire, in cui una mela pesa più di una montagna. Un mondo in cui sta per accadere una rivoluzione nel rapporto dei soggetti con le cose. Il mutamento prende due vie. Le cose non sono oggetti immobili, ma si trasformano, e si metamorfosano. Kokoschka, per esempio in *Fische am Strand* del 1930, rappresenta la metamorfosi delle cose nella putrefazione. Franz Marc, invece, presenta una vera e propria *Lotta di forme* per liberare le cose ad una nuova vita.

Nella pittura di oggi, penso per esempio a Marco Nereo Rotelli (Biennale 1986, sezione "Aperto"), ai suoi paesaggi mutevoli, quasi liquidi: stati da cui emergono cose, che ci offrono nuovi profili, in una diversa esperienza del mondo.¹²³⁵ (p.708-709.)

RELLA, Franco. Malinconia nel moderno. Aut aut, Milano, n. 228, novembre/dicembre 1988, p.13-17.¹²³⁶

Baudelaire e Marx individuano, nello stesso modo, il carattere della modernità, come epoca di crisi e di mutamento. In questo tempo, fatto di istanti senza durata, "tutto ciò che è solido", ha scritto Marx, "diventa fluido come l'aria". Evapora senza quasi lasciare tracce, o meglio: lasciando solo dei segni, che solo l'infinito accanimento di una tristezza disperata – quella del malinconico, ha scritto Flaubert – può cercare di ricostruire dentro un orizzonte di senso, senza per altro alcuna garanzia che questo sia il senso proprio della cosa perduta, che revive così solo in una narrazione, in una storia. La storia non è la più forte, o la più brutale di queste storie. Se tutte le storie assomigliano a sogni, questa è l'incubo da cui Stephen Dedalus¹²³⁷ vorrebbe svegliarsi.¹²³⁸ (p.13)

Le cose, proprio per la loro fugacità, vivono uno statuto paradossale. Da un lato, diventano propriamente "gli dèi dell'istante", e infatti Usener, nel 1985, scrive: "la cosa singola che tu vedi

¹²³² Autores e conceitos-chave: ficção, real, realidade, possível, F. Dürrenmatt.

¹²³³ Autores e conceitos-chave: figura de Balzac místico e visionário, realismo, Albert Béguin, Balzac, Stendhal, Flaubert, Baudelaire.

¹²³⁴ Autores e conceitos-chave: objeto (*Ding*), coisa, Van Gogh.

¹²³⁵ Autores e conceitos-chave: coisa, sujeito, leveza, metamorfose, líquido, montanha, maçã, Cézanne, Kokoschka, F. Marc, M. Rotelli.

¹²³⁶ Conforme a premissa, página 1, o número 228 de *Aut aut* está assim organizado: "Il fascicolo è aperto, come di consueto, dalla rubrica "Il senso delle parole" che si propone di indicare temi di riflessione. Questa volta gli spunti sono le *Lezioni americane* di Italo Calvino (Gianfranco Gabetta) e il tema della malinconia nel moderno (Franco Rella) cui si collega il recente libro di Julia Kristeva [*Il sole nero. Depressione e malinconia*, S.Teroni] recensito nelle "Schede".

¹²³⁷ Stephen Dedalus - Referência ao personagem de *Ulisses* (1922), de James Joyce.

¹²³⁸ Autores e conceitos-chave: moderno, crise, mudança, melancolia, sonho, Baudelaire, Marx, Flaubert, Joyce.

davanti a te, essa e null'altro è il dio". D'altro lato, l'infinita sostituibilità delle cose stesse affonda ogni oggetto in uno spazio di insignificanza: una sorta di non essere, che è appunto, il rovescio paradossale dell'istantaneità, della momentaneità del divino. Nietzsche, con l'affermazione del "dio è morto", unisce i lati di questo paradosso nell'esperienza terribile dell'essere diseredato dalle cose e dal mondo e dal divino che lo abitava. Al di là di ogni illusione, Dio è morto, e le cose sono morte nella loro apparente assoluta riproducibilità e sostituibilità: diventano ferite che ci aprono al nulla. Disegnano un panorama senza colore e senza calore.¹²³⁹ (p.13)

La perdita della cosa produce "noia profonda", lo *spleen* di Baudelaire. Ma l'accanimento, sempre frustrato, fino alla disperazione, nella ricerca della cosa in qualche luogo o in qualche tempo, è *melanconia*, il sole nero, che confonde nella sua ombra, i sentieri della modernità. Come ha scritto Joyce, questa "anima buia del mondo" è un'oscurità "splendente nella luce, che la luce non può comprendere". (Nota 1: La metafora del sole, della luce oscura, ha luogo ugualmente nell'esperienza mistica, e nell'*apatheia* melanconica, per cui sarebbe interessante studiare le relazioni fra questi due stati, e precisamente in quell'attimo, che precede la visione mistica, che può essere avvicinato ad uno stato di "noia profonda", come "soglia di grandi cose". Ciò che domina in questo istante è un senso di *gravità insopprimibile e insuperabile*: il denso "umore nero" che rende quasi impossibile il movimento del soggetto, e lo costringe a muoversi come in acquario. Nulla, a questo punto, può uscire da lui: il suo sguardo è perduto nel vuoto, e se per caso egli volesse parlare, articolerebbe parole che risuonerebbero solo dentro la sua testa, come un fastidioso rimbombo sotto la sua cupola cranica. La metafora ha trovato una sorprendente fortuna nella nuova astrofisica, con la teoria dei buchi neri, regione dello spazio "da cui non può sfuggire nulla, neppure la luce, a causa della gravità fortissima che vi domina". Se il termine "buco nero" è stato introdotto solo nel 1969, la descrizione di esso era già stata avanzata nel 1783 da John Michell, che descrisse la situazione di stelle con campo gravitazionale così grande che "qualsiasi raggio di luce emesso dalla superficie della stella sarebbe stato trascinato all'indietro" (S. Hawking). È l'epoca in cui ci si avvicina al romanticismo e, con esso, a quell'epidemia della melanconia che, secondo Benjamin, nel 1840 divenne endemica. A questo punto, osserva Benjamin, uno dei più grandi problemi della poesia di Baudelaire è la sensazione che le stelle svaniscano dal cielo del moderno. Bloom, nell'*Ulisse* di Joyce, ama e osserva le stelle, perfino mentre attentano l'improbabile virtù della moglie. Stephen "pronto, respira verso le stelle". Ma anche qui "le vivide stelle svaniscono", anche qui domina "l'apatia delle stelle").¹²⁴⁰ (p.14)

Klibansky, Panofsky e Saxl¹²⁴¹ hanno esplorato le *figure della malinconia* dall'antichità a tutto il Cinquecento, in uno studio che è ormai uno dei grandi classici della cultura del nostro secolo. Benjamin ha individuato le tracce della malinconia nell'età del barocco, quando l'allegorico, in un ultimo disperato tentativo di salvezza, sembra sfiorare le cose, pietrificandole, con il suo tocco, in *un senso*. Ma quali sono le figure della malinconia della nostra modernità, almeno a partire dal romanticismo, quando essa sembra diventare, come ha scritto Benjamin, una malattia epidemica?¹²⁴² (p.14-15)

Potremmo, già sulla scorta di Baudelaire, iniziare l'elenco. Il collezionista, che strappa le cose dal loro contesto, per salvarle in nuovi rapporti di somiglianza, ma che finisce per costruire con esse un "morto reliquiario", un mausoleo, che azinché conservare la memoria delle cose, affonda la possibilità stessa del ricordo, trasformando il nostro amore in una perversione. La moda, che ha riassunto su di sé il compito dell'allegorista barocco, e che fissa dunque le cose in una 'foggia', in un senso che diventa il simulacro di una nudità divenuta impossibile. La passione per il 'nuovo', che proprio perché si fonda esclusivamente sul cedere dell' "essere nuovo", finisce paradossalmente per diventare la figura del sempre uguale, in cui si inabissa ogni somiglianza, ogni analogia fra le cose diverse, che si pone ormai, come ha scritto Baudelaire, in una profondità irraggiungibile, in una notte i cui confini bui possono essere intravvisti soltanto dalla seconda vista del mistico.¹²⁴³ (p.15)

[...] potremmo cercare di definire il *paradosso della malinconia del moderno* nel fatto che essa si manifesta di faccia a ciò che è stato definito "il progetto moderno di emancipazione": si nutre e si sviluppa con esso e contro di esso, in un dissidio che tende a estremizzarsi fino a scomparire dentro una sorta di *terapia*.¹²⁴⁴ (p.15)

Massimo Cacciari, in un suo recente intervento sulla violenza e la non violenza efficace, in cui non vige, in quanto sarebbe insensato, alcun valore. È esattamente la perdita dell'anima che è sgretolata dalla forza stessa del progetto. Al di fuori di questo luogo esiste solo l'amore: ma quell'amore "che comanda di *non amare il mondo* [...] di non avere in esso nessuno scopo".¹²⁴⁵ (p.15)

¹²³⁹ Autores e conceitos-chave: coisa, fugacidade, paradoxo, Deus morto, Nietzsche, Usener.

¹²⁴⁰ Autores e conceitos-chave: tédio, melancolia, modernidade, metáfora do sol, luz obscura, buraco negro, física, romantismo, Benjamin, Baudelaire, Joyce,

¹²⁴¹ Panofsky e Saxl - estudiosos de Warburg. Agamben os cita em seu texto "Aby Warburg e a ciência sem nome".

¹²⁴² Autores e conceitos-chave: antiguidade, barroco, alegoria, romantismo, modernidade, figura da melancolia, Klibansky, Panofsky, Saxl, Benjamin.

¹²⁴³ Autores e conceitos-chave: colecionista, moda, novo, Baudelaire.

¹²⁴⁴ Autores e conceitos-chave: paradoxo, melancolia, moderno, terapia.

¹²⁴⁵ Autores e conceitos-chave: violência, não-violência, perda da alma, amor, Cacciari.

Ma questo non è l'unico orizzonte che si disegni nel moderno. C'è la ricerca, anche, di ritrovare la *soglia*, che divide l'istante dall'istante, e che spezzi dunque la malia dell'istante infinito, del *tempo lungo della noia profonda*.

Scriva Handke: "L'unica soglia che ci resta dice uno dei maestri del nostro tempo, è quella tra la veglia e il sogno, e anche questa è a stento percepibile". Noi sappiamo che Benjamin, sulla scorta di Proust, ha lavorato a lungo su questa soglia come attimo in cui le tensioni dialettiche si immobilizzano divenendo visibili nella loro identità. È allora che possiamo dire, ancora con Handke, che "soglia non vuol dire: frontiera[...]. Nella parola soglia ci sono mutamento, flusso, guado, sella, staccionata (come staccionata-rifugio). La soglia è scaturigine [...]. E questo maestro del nostro tempo diceva alla lettera: 'Erano soglie appunto quelle da cui amanti e amici attingevano le loro forze'".¹²⁴⁶ (p.15-16)

Ci sono due testi nel *Passagen-Werk* di Benjamin che indicano appunto in questa soglia il superamento della malinconia. Sono testi dislocati in luoghi diversi dell'opera benjaminiana, e per questo mai letti insieme. "La noia è un caldo panno grigio", scrive Benjamin, alludendo alla dimensione terapeutica della noia, "rivestito all'interno di una fodera di seta dai più smaglianti colori". I colori che appunto solo in sogno possiamo sperare di vedere, perché "chi mai potrebbe con un gesto rivoltare la fodera?". Sappiamo che esistono i colori del giorno, ma sappiamo anche che questi non sono per noi. Ecco la malinconia. Il nostro gesto può strappare la fodera, ma mai rivoltarla, lasciandoci per sempre nel grigio.¹²⁴⁷ (p.16)

RELLA, Franco. Il pensiero della narrazione. Belfagor – rassegna di varia umanità, Firenze: Leo S. Olschki, anno XLIII, n.1, 31 gennaio 1988, p.92-94.¹²⁴⁸

L'oggetto del nostro discorso potrebbe intitolarsi il *sapere* o il *pensiero della narrazione*, ed è appunto dalla definizione di questo campo che partirò.

Ogni lettore di critica – ma anche lo studente da quando la scuola si è aperta a testi interdisciplinari – si è trovato di fronte al tentativo di afferrare questo "oggetto", o di "attraversare" questo campo con metodologie di tipo linguistico-strutturale, o psicoanalitico, o filosofico-ermeneutico, o poetologico, e così via. E si sarà accorto che nessuna di queste metodologie, che pure illuminano aspetti significativi e fondamentali del pensiero dell'arte e della poesia e della narrazione, si avvicina alla definizione di questo campo: alla descrizione dei suoi confini e del suo paesaggio. Da questo punto di vista, la conclusione delle analisi di Jakobson sull' "ineffabile" dell'arte, sono sorprendentemente vicine ai commenti dei vecchi testi scolastici, quando, in nota a un passo particolarmente denso di significanti, il curatore annotava "qui ci senti la poesia", rinviando appunto a un'esperienza dell'ineffabile, a un sentimento *indescrivibile*.¹²⁴⁹ (p.92)

Mi proverò ad avvicinarmi a questo problema cercando in primo luogo di definire la *relazione estetica*. Novalis, in un suo frammento, afferma: "Noi cerchiamo ovunque l'incondizionato, e troviamo solo sempre cose". Novalis, con questa affermazione, non limitava il nostro sguardo a un puro orizzonte oggettuale, ma ci invitava a cercare l'incondizionato in ciò che è stato posto come pura condizionatezza, vale a dire nella cosa, o meglio nel carattere paradossale della cosa. La cosa è infatti, per Novalis, non la pura presenza, il puro condizionato, che si oppone al soggetto, come nella metafisica classica, ma un *luogo intermedio*: "il centro luminoso" di un'oscillazione fra estremi: fra spirito e materia, fra visibile e invisibile, finito e infinito. Bateson si riallaccia, inconsapevolmente, a questa tradizione, quando afferma che la dimensione estetica è un rapporto con la cosa in cui ci riconosciamo affini ad essa, nel senso che in questo rapporto c'è un'attenzione specifica a ciò che collega noi e la cosa, questa e le altre cose, noi e le cose.¹²⁵⁰ (p.92)

La narrazione, come aveva già capito Aristotele (e questo è uno dei motivi per i quali la *Poetica* ha avuto una ricezione assolutamente anomala rispetto al corpus delle opere aristoteliche) non riguarda gli stati di fatto ma il possibile; non ciò che è accaduto ma ciò che può accadere. Il pensiero della narrazione è dunque sconvolgente e atipico rispetto al concetto abituale di reale o di realtà. Come dice Dürrenmatt, per questo pensiero il reale è "solo un caso particolare del possibile, e per questo è concepibile in modo diverso. Ne consegue che per addentrarci nel possibile dobbiamo *trasformare il concetto del reale*" (Giustizia). Detto altrimenti: il pensiero della narrazione ha degli effetti decisivi sulla nostra immagine del reale. Quando Flaubert afferma: "L'immagine interiore è per me altrettanto vera che la realtà obiettiva della cosa", spiazzata tutta una tradizione di pensiero, che si è affannata a cercare il fondamento vero tra immagine e realtà, spesso precipitando nella fallacia l'immagine, e subito dopo le cose (Narciso si inabissa nella fallacia di un'immagine, ma le cose stesse possono assumere uno

¹²⁴⁶ Autores e conceitos-chave: soleira, limite (*soglia*), fronteira, Proust, Benjamin, Handke.

¹²⁴⁷ Autores e conceitos-chave: limite, soleira (*soglia*), tédio, cor, melancolia, Benjamin.

¹²⁴⁸ A revista *Belfagor* foi fundada em 1946 por Luigi Russo, quem a dirigiu até 1961. Sendo assumida posteriormente por Carlo Ferdinando Russo, que a dirige até os dias de hoje.

¹²⁴⁹ Autores e conceitos-chave: saber, pensamento da narração, crítica, inefável, Jakobson

¹²⁵⁰ Autores e conceitos-chave: estética, coisa, Novalis, Bateson.

statuto di immagine fallace). La frase di Flaubert afferma che non c'è da un lato soggetto e dell'altro le mere cose: ma esiste un soggetto che è attraversato dalla realtà delle sue immagini e delle cose del mondo: che il mondo è composto da cose, da immagini, e dalle *mie* immagini.¹²⁵¹(p.94)

IL pensiero in Occidente si è sempre misurato in termini di potere. La filosofia si inaugura [...] con la battaglia della verità ingaggiata da Platone contro il sapere tragico. Al di là di questa battaglia sta la *Repubblica* (e soprattutto *Le leggi*, in cui Socrate viene condotto a morte una seconda volta) e i viaggi a Siracusa, che avrebbero dovuto legittimare il potere politico e normativo con il potere filosofico, che esprime così una radicale vocazione *nomotetica*. Il sapere tende porsi come potere, o come *icona del potere*: come la sua immagine sacra e intoccabile. Il pensiero della narrazione presenta il sacrificio, ma non è esso stesso un atto sacrificale. È anzi l'unico pensiero che non si pone come obiettivo il dominio sull'altro, ma propone piuttosto *l'esperienza dell'altro*. È un pensiero paradossale, dunque, che non può a priori rinunciare a nulla: nemmeno a uno scarafaggio¹²⁵², che può diventare il più grande "eroe" della letteratura di un secolo.¹²⁵³ (p.94-95)

[...] Il sapere letterario, *complexio*, composizione dell'eterogeneo, che rimane tale all'interno del suo intrigo, è un sapere che ama il dissidio, ma che, come abbiamo visto, non tenta di risolvere questo dissidio in un potere di un elemento su di un altro elemento. Novalis ha sintetizzato questo paradosso in uno straordinario frammento, in cui afferma che ogni produzione è polemica e per ciò stesso erotica. *Eros e polemos*.¹²⁵⁴ (p.96)

[...] Nel grande paradosso del presente, in cui il massimo dispiegamento delle possibilità cognitive e operative dell'uomo si accompagna alla possibilità, mai così prossima, di un totale annientamento dell'uomo, l'assunzione del pensiero narrativo come di un pensiero *etico* e non soltanto estetico (non per l'ideologia contenuta in questa o in quell'opera, ma per il movimento stesso di questo pensiero), scopra una *chance* nuova all'uomo nel nostro tempo: la "pensabilità" del mondo al di fuori della dialettica del potere. È come se, presi nell'immenso intrigo fatto dell'intreccio delle infinite storie del mondo, ad un certo punto, nell'ombra delle volute del labirinto, si cominciasse a scorgere il crepuscolo del mattino.¹²⁵⁵ (p. 96)

RELLA, Franco. L'angelo e la sua ombra. Rivista di estetica, Torino: Rosenberg & Sellier, anno XXIX, n.31, 1989, p.116-134.¹²⁵⁶

1. *Virtus noetica e virtus unitiva*. – La teoria nasce con Platone come amore: meglio come amore di bellezza. È questo amore che spinge l'uomo nella lunga peregrinazione nel mondo, dall'esilio nella caverna verso la luce che, uguale a se stessa, mai muta: immenso mare in cui le differenze che increspano la superficie della terra, la frastagliano di ombre e di ostacoli, di allettamenti e di mostri si placano, infine, nell'identità che è vera *episteme*.¹²⁵⁷ (p.116)

2. *Pollini*¹²⁵⁸. – Il romanticismo non solo accetta di muoversi in un mondo di frammenti, ma vede in essi una forma di verità. Anche il sistema che se illude di dare un'immagine totale del mondo non è che frammento, e sulla iattanza di ogni sistema, o di ogni idea, che rifiuta di riconoscersi tale, deve agire la forza atopica e desituante dell'ironia, che spezza l'armonia, restituisce ad ogni cosa il suo statuto differenziale.¹²⁵⁹ (p.117)

3. *Nel deserto dell'amore*. – Il mondo è un insieme di frammenti che solo l'abitudine riesce a contenere in una grigia distesa uniforme. Nell'attimo del risveglio, nella duplice luce del crepuscolo del mattino, o quando siamo sfiorati, come dal vento dell'ala d'un angelo, da qualche sensazione straniera, abbiamo la percezione che, al di là di questo deserto, esiste un mondo al quale dovremmo trovare accesso, ma che sembra allontanarsi sempre più, via via che procediamo nel nostro viaggio.¹²⁶⁰ (p.118)

Il sapore di una madeleine ci ha dato quella sensazione. Ma quando riproviamo a ritrovarla, intridendo accanitamente il biscotto nella tazza, reiterando all'infinito il gesto di portarlo sulla nostra lingua, ecco che il vento dell'ala dell'angelo diventa il vento dell'ala della stupidità. Siamo ottusi, opachi, senza luce,

¹²⁵¹ Autores e conceitos-chave: pensamento da narração, imagem real, imagem interior, coisa, Aristóteles, Dürrenmatt, Flaubert.

¹²⁵² Scarafaggio – barata. Referência à *Metamorfose* de Kafka.

¹²⁵³ Autores e conceitos-chave: pensamento da narração, poder político, poder filosófico, *nomotetica*, Sócrates, Platão.

¹²⁵⁴ Autores e conceitos-chave: saber literário, erotização (*Eros*), polêmica (*Polemos*), Novalis.

¹²⁵⁵ Autores e conceitos-chave: paradoxo do presente, pensamento da narração, ética, estética.

¹²⁵⁶ *Rivista di estetica* tem como diretor responsável Gianni Vattimo. O texto de Rella é dedicado a Pietro Citati.

¹²⁵⁷ Autores e conceitos-chave: teoria, amor, beleza, caverna, sombra, luz, episteme, Platão.

¹²⁵⁸ *Pollini* – polens.

¹²⁵⁹ Autores e conceitos-chave: romantismo, fragmentação, ironia.

¹²⁶⁰ Conceitos-chave: fragmentação, duplice, luz, crepúsculo, viagem, deserto.

ma vivi e fuori del terrore che quella sensazione, nella sua meraviglia e nel suo stupore, aveva eretto davanti a noi come il monito di un territorio difeso da una frontiera invalicabile. E camminiamo allora in mezzo a questi frammenti senza bellezza che sembrano assorbire, nei loro interstizi, ogni luce, il tempo.¹²⁶¹ (p.118)

Simone Weil, rifacendosi a qualche tradizione nascosta, ha detto che per liberare questa luce e questo tempo, la verità e la bellezza, è necessario un atto di de-creazione: la rottura di quella uniformità, che renda di nuovo inunificabili le cose che *dobbiamo* pensare insieme.¹²⁶² (p.118)

4. *Un lembo di luce sull'orlo della morte.* – Un personaggio nella peripezia narrativa del racconto è un rapporto con il mondo scelto fra mille rapporti possibili. Nel racconto si può spingere fino all'estremo la possibilità, per esempio racchiusa nella frase: “Se una mattina mi svegliassi da sonni inquieti trasformato in un insetto?”

Anche Proust presenta alcune possibilità di ricomposizione del mondo al di là del deserto dell'abitudine. Una è Swann, ovvero della vita estetica, il dandismo. È una possibilità fallita, perché Swann, come più tardi il narratore, nutre la sua gelosia come forza unitiva nel possesso, fino all'estremo della morte, per poi ricadere nel disamore, nell'abitudine, nella *bellezza sterile e inutile* dei gesti, degli atteggiamenti, dei discorsi, che finiscono nel grande oceano della mondanità, in cui ha luogo, quasi in modo indistinguibile, la banalità della marchesa di Cambremer e l'eccesso della raffinatezza di Swann, o addirittura, come scoprirà più tardi il narratore, la volgarità dei Verdurin insieme all'aura dei “nomi”.¹²⁶³ (p.119)

5. *L'angelo scarlatto.* – A questo punto Proust inserisce nella sua opera, in mezzo ai muri grigi della noia, della gelosia e dell'abitudine, il suo lembo giallo: il vertice della *Recherche*, il *Septuor* di Vinteuil. Nel salotto Veurin iniziano le note del *Septuor*, l'“opera nuova”, la “rosa aurolale” che introduce a un “universo incognito”. È una voce aspra, rossa, diversa dal candore della sonata che il narratore già conosceva, “come l'aurora di una misteriosa speranza”; “ineffabile e stridente” con una “sfumatura scarlatta in cui era sommerso l'inizio come un mistico canto di gallo”, l'appello “dell'eterno mattino”. (p.120)

Il *Septuor* non è la luce bianca della bellezza plotiniana. È “rosseggiante”. Un rosso che vibra, irradiando “le colorazioni sconosciute d'un universo incomparabile, insospettato, *frammentato di lacune*”. Ed è attraverso queste lacune che emerge l'“indivisibile armatura di frammenti sparsi”, che Bergotte non aveva colto, pensando che il lembo giallo fosse una tornitura preziosa, e non, invece, il senso di una conoscenza profonda, di una *esperienza conoscitiva* straordinaria e nuova. Questa conoscenza ci fa cittadini di “una patria incognita”, modifica la nostra visione interiore e la rende *analogica* a quella della “patria interiore”, quella “patria perduta” verso la quale muoviamo nel nostro pellegrinaggio. Qui è la conoscenza *marginale*, quella che non possiamo comunicare “nemmeno da amico, da maestro a discepolo, da amante a amante”. È l'ineffabile di ciò che ognuno ha sentito, che “è stato costretto a lasciare sul limite della frase”, e che solo l'arte riesce a dire, dandoci così “altri occhi”, permettendoci di “vedere l'universo con gli occhi dei altri”: “i cento mondi che ciascuno di loro vede, che ognuno di loro è”.¹²⁶⁴ (p.121)

Questo conflitto della differenza è il centro che attrae a sé le immagini vissute, anche il male e la profanazione, come quella della figlia di Vinteuil e della sua amica, che ha dipanato la scrittura misteriosa di questa musica, portandola ad essere: “gioia ignota, la speranza mistica dell'Angelo scarlatto del mattino”.

L'angelo indica il luogo della differenza, che è la meta stessa del nostro pellegrinare. Quel luogo invisibile sulla terra, perché le nostre abitudini percettive e cognitive rendono tutto uniforme. Eppure questo mondo esiste da qualche parte. “Il *Septuor* di Vinteuil sembrava avermi detto di sì”.

Questo luogo è quello di una “bellezza che è enigma”, della bellezza “nuova e terribile” di Dostoevskij, che ha detto appunto che “la bellezza è una cosa terribile e paurosa, perché è indefinibile e definirla non si può (...). Qui tutte le due vie si uniscono. Qui tutte le contraddizioni coesistono”.¹²⁶⁵ (p.122)

6. *Verso l'ombra.* – Il narratore ha fatto un'esperienza estrema. Qui pare aver risolto ogni suo problema trovando un senso alla vita e all'opera che, oltre la luce, può darci il movimento stesso della vita.¹²⁶⁶ (p.122)

¹²⁶¹ Autores e conceitos-chave: anjo, luz, tempo, Proust.

¹²⁶² Autores e conceitos-chave: luz, tempo, *des-criação* (de-creazione), Simone Weil.

¹²⁶³ Autores e conceitos-chave: narração, conto, personagem Swann, vida estética, dandismo, Proust.

¹²⁶⁴ Autores e conceitos-chave: anjo vermelho, limbo amarelo, luz branca, eterna manhã, Proust.

¹²⁶⁵ Autores e conceitos-chave: anjo, diferença, profanação, enigma da beleza, Dostoevskij, Proust.

¹²⁶⁶ Autores e conceitos-chave: sombra, luz, vida, Proust.

Proust trasforma in filosofia l'esperienza della visione. Il reale è costruito di frammenti. Ne conosciamo la verità nell'attimo di un'illuminazione, come quella della madeleine, o come quella suggerita dalle pieghe di un tavagliolo, che resuscita in noi l'aria che abbiamo già respirato, che ci avvicina alle cose che pensavamo di avere per sempre perduto. È il presentimento della bellezza, che è l'annuncio della loro verità nascosta. Ma come fissare e dire questa verità se essa è, come le impressioni che ce la consegnano, inesorabilmente fuggitiva? Questo è possibile solo con quell'armatura di frammenti, che era stata annunciata da Vinteuil, e che qui ritorna come *opera*, come opera di bellezza, come la *forma che contiene ed esprime l'eterogeneo* in un quadro "composito di impressioni contemporanee (...) con quell'infallibile proporzione di luce e di ombra, di risalto e di omissione, di ricordo e di oblio", che diventa un *sapere* comunicabile: una nuova teoria, e al contempo un'etica.¹²⁶⁷(p.122-123)

7. *Angeli*.- Il septuor di Vinteuil è l'angelo scarlato del mattino. Il romanticismo è pieno di angeli purpurei, da Jean-Paul che parla del volto dell'angelo come di un "cielo imporporato di gioia", a Rückert che parla di "ali per aprire il mio cuore / sul raggio dell'aurora / Ali per planare sul mare / nella porpora del mattino"; da Balzac in *Séraphita*, a Victor Hugo nella *Legende des siècles*. Ma c'è un angelo triste che forse Proust ha avuto più vicino degli altri. È l'angelo di *Aurélia di Nerval*.¹²⁶⁸ (p.123)

8. *L'angelo della conoscenza*. - Corbin ha attirato l'attenzione sull'analogia fra l'angelo di Nerval e l'"angelo imporporato" di Sohrevardi, analogia che ci fa ipotizzare una parentela fra il romanzo di formazione e il racconto di iniziazione. Ma questa analogia si fa più stringente con Proust.¹²⁶⁹ (p.123-124)

Il pellegrino, nel racconto di Sohrevardi, incontra il Saggio, e gli chiede il motivo del suo colore purpureo. Il Saggio, l'Angelo, risponde che il suo colore è bianco, ma egli si rende visibile nel colore purpureo perché "quando una cosa bianca qualunque, la cui bianchezza è solidale alla luce, viene ad essere mescolata con il buio, appare allora in effetti rosseggiante. Osserva - prosegue l'angelo - il crepuscolo e l'alba, bianchi l'uno e l'altra, poiché sono in connessione con la luce del sole. Ma il crepuscolo e l'alba sono *uno spazio di mezzo*: un lato verso il giorno, che è bianchezza, e un lato verso la notte, che è nerezza, di qui la porpora del crepuscolo del mattino o della sera".¹²⁷⁰ (p.124)

9. *Régio similitudinis*. - Siamo all'interno di una esperienza gnostica, che è un tratto non peculiare di una singola religione, ma propriamente una *Weltreligion*, e già troviamo, per esempio nel *Vangelo* di Filippo l'immagine della mescolanza, o della fratellanza, fra la luce e l'ombra.¹²⁷¹ (p.124)

Quello che ci interessava sottolineare sono le stupefacenti analogie fra l'angelo scarlato del *Septuor* di Vinteuil e l'Arcangelo imporporato di Sohrevardi: il colore rosso come il colore della mescolanza, dello spazio di mezzo, del sapere che lega il cielo e la terra, le molte forme e il molti frammenti in cui il mondo si offre alla nostra esperienza; il fatto che questa conoscenza è la conoscenza del risveglio, *cognitio matutina*; che essa si dà nel pellegrinaggio in terra straniera, alla ricerca della patria obliata, pellegrinaggio che ci de-situa da ogni abitudine, nel cuore stesso di atopia, là dove, però, scopriamo le meraviglie del mondo.¹²⁷² (p.125)

I transiti tra questa cultura orientale e Proust possono essere stati molteplici, anche se fin qui non indagati. Ma forse è più interessante pensare ad un'esperienza analoga, la stessa che fa dire a Rilke "L'angelo delle *Elegie* non ha niente che fare con l'angelo cristiano (piuttosto con le figure d'angeli dell'Islam)...".¹²⁷³ (p.125)

10. *Il sapere del risveglio*. - La *Recherche* inizia con un risveglio. È il momento in cui la pluralità delle cose, delle forme, delle esperienze vissute si muove intorno a noi prima di essere semplificata e uniformata dalla forza dell'abitudine. È il momento, anche, in cui la forza delle immagini si sveglia. È il momento di quello spazio di mezzo in cui abbiamo una esperienza immaginale e noetica insieme.¹²⁷⁴ (p.125-126)

¹²⁶⁷ Autores e conceitos-chave: experiência da visão, real, fragmento, beleza, obra, teoria, ética, Proust.

¹²⁶⁸ Autores e conceitos-chave: anjo, Jean-Paul, Rückert, Balzac, Victor Hugo, Proust.

¹²⁶⁹ Autores e conceitos-chave: anjo do conhecimento, analogia, romance de formação, conto de iniciação, Nerval, Sohrevardi, Proust.

¹²⁷⁰ Autores e conceitos-chave: peregrino, sábio, anjo, cor púrpura, cor branca, luz, escuro, Proust, espaço do meio, Sohrevardi.

¹²⁷¹ Autores conceitos-chave: experiência gnóstica, religião.

¹²⁷² Autores conceitos-chave: anjo vermelho, anjo púrpura, conhecimento do despertar, peregrinação em terra estrangeira, Vinteuil, Sohrevardi.

¹²⁷³ Autores conceitos-chave: cultura oriental, cultura ocidental, anjo cristão, anjo islâmico, Rilke, Proust.

¹²⁷⁴ Autores conceitos-chave: saber, despertar, Proust.

Benjamin in una serie di testi del *Passagen-Werk*, che vanno dal 1927 al 1940 ha *ripetuto* che l'immagine del risveglio proustiano è l'immagine di un modello conoscitivo nuovo: del suo proprio modello conoscitivo, che è quello di una dialettica im *Stillstand*, in stato di quiete. L'immagine è molto audace: infatti dialettica e arresto o quiete sono termini antitetici, nei quali Benjamin voleva cogliere evidentemente il paradosso di un conflitto in cui i termini contrapposti si rendono conoscibili nella tensione e nel conflitto reciproco, senza però risolversi in alcuna sintesi superiore.

Ma Benjamin, forse appesantito¹²⁷⁵ dalla zavorra¹²⁷⁶ di questa terminologia filosofica, non ha saputo sviluppare ulteriormente questa immagine, che è, come lui stesso afferma, l'immagine dell'ora della conoscibilità. Infatti, come ha detto Proust, il risveglio dura un attimo, e poi le nostre abitudini esistenziali o cognitive, riprendono il sopravvento. Perché questo istante si prolunghi, deve diventare una *soglia*: il *limen* che ci introduce a un nuovo viaggio, nell'ovunque della pluralità frammentaria, sorretti da una speranza, o da una fede, o da una certezza, che è quella che faceva intravedere a Baudelaire, in mezzo ai labirinti di pietra delle grandi città, la possibilità di trasformare il *canto stridente*, per esempio del vetraio, in una *canzone* che si eleva al di sopra delle brume della strada, fino alle più alte mansarde.¹²⁷⁷ (p.126)

11. *L'oltranza*¹²⁷⁸ – Baudelaire è stato il primo, forse, che visto la *necessità* di una bellezza extra-naturale, e disarmonica. Una bellezza come *suplemento* e come *oltranza*. Persino il trucco femminile, il *maquillage*, è questa bellezza, e trasforma l'occhio di ombretto in una finestra sull'infinito.¹²⁷⁹ (p. 126) Simone Weil ha affermato che "ogni valore che *appare* nel mondo sensibile è bellezza". Ma se il bello "è l'apparenza manifesta del reale" dobbiamo tener conto che "il reale è essenzialmente la contraddizione". La bellezza è scandalo perché è "smembramento", rottura degli assenti ricevuti, e pensiero che pensa insieme il suo contrario, per cui "in ogni bellezza c'è contraddizione irriducibile". La componente forse inconsciamente gnostica di Baudelaire, è invece esplicitamente tale in Simone Weil, per la quale portare a termine la creazione di Dio significa de-creare, rompere, aprirsi, attraverso la rottura, all'altro.¹²⁸⁰ (p.126-127)

12. *I due volti del tempo*. – Heidegger ha decretato la fine della metafisica. L'ha decretata come *Gelassenheit*, come abbandono e ascolto nella *Lichtung*, nella radura in cui non c'è più alcun ente che possa sbarrare la strada all'evento dell'essere. Forse, potremo dire, che siamo all'oltrepassamento non tanto della metafisica, ma di ciò che ha sostenuto lungo i secoli in occidente le sue mosse, la volontà di potenza: la volontà di ridurre la molteplicità delle forme e delle cose e degli esseri ad un essere identico al pensiero. In questo senso, Heidegger, come ha mostrato Heinrich, è non solo il punto terminale di questa tradizione, ma ne è, addirittura, il punto di forza.¹²⁸¹ (p.127)

Jonas [§ 12: Di Jonas cfr. H. Jonas, *Il concetto di Dio dopo Auschwitz*, il melangolo, Genova 1989, a cui si riferiscono le nostre citazioni, e *Das Prinzip Verantwortung. Versuch einer Ethik für die technologische Zivilisation*, Frankfurt a. M. 1979.) è stato il più grande studioso del pensiero gnostico del nostro secolo. Egli ha individuato la "parola fondamentale della gnosi", quella che definisce l'uomo come uno straniero gettato in un mondo sconosciuto, abitato dall'ansia di fronte a divinità inconoscibili e remote. Ma questa parola, che aveva risuonato anche nel discorso del suo maestro Heidegger, diventa grido lacerante dopo Auschwitz, là dove, per un terribile paradosso, il popolo eletto da Dio è stato quasi annientato dall'olocausto. Ma proprio l'olocausto permette di risolvere una delle più grandi difficoltà del rapporto dell'uomo con Dio, e a dare all'uomo stesso, nel dolore e nella sventura, il senso di una più grande speranza.¹²⁸² (p.127)

[...] Il pensiero dell'Occidente, come si è già visto, si è sempre basato sulla "volontà di potenza". L'immagine dell'onnipotenza divina doveva garantire gli atti della potenza umana: gli atti del dominio dell'uomo sulla natura e sull'uomo stesso. Ciò che, allora, decide del valore di un atto è solo la sua capacità di assicurare il dominio. Ed è in questa chiave che il male diventa assolutamente incomprensibile. Heidegger, il più grande pensatore del nostro secolo, non l'ha riconosciuto nemmeno in Auschwitz. Il Dio impotente di Jonas permette di formulare anche una diversa ipotesi per il destino dell'uomo. L'uomo è all'altezza del suo compito non più quando eleva la sua potenza fino alla presunta onnipotenza di Dio, ma quando sa, come Dio, abdicare alla potenza stessa.¹²⁸³ (p.128)

Anche Simone Weil ha espresso lo stesso pensiero quando ha affermato che "l'atto della creazione non è un atto di potenza. È un atto di abdicazione. Con questo atto è stato stabilito un ambito diverso che

¹²⁷⁵ Appesantito: sobrecarregado.

¹²⁷⁶ Zavorra: lastro.

¹²⁷⁷ Autores conceitos-chave: imagem, despertar, *soglia*, *limen*, Benjamin, Proust, Baudelaire.

¹²⁷⁸ *Oltranza*: excesso, ao extremo.

¹²⁷⁹ Autores conceitos-chave: *oltranza*, beleza, desarmonia, suplemento.

¹²⁸⁰ Autores conceitos-chave: beleza, real, contradição, Simone Weil, Baudelaire.

¹²⁸¹ Autores conceitos-chave: fim da metafísica, vontade de potência, Heidegger, Heinrich.

¹²⁸² Autores conceitos-chave: pensamento gnóstico, estrangeiro, holocausto, homem, Heidegger.

¹²⁸³ Autores e conceitos-chave: pensamento ocidental, vontade de potência, onipotência, homem, Heidegger.

quello di Dio. La realtà di questo mondo è costituita dal meccanismo della materia e dall'autonomia delle creature ragionevoli. È un regno da cui Dio si è ritirato. Dio ha rinunciato ad esserne il sovrano, e può accedervi solo come mendicante", come il mendicante dell'amore. Ed è l'amore che può permetterci di scorgere nel brusio infinito delle voci, indistinguibile da chi è impegnato a conquistare o a conservare il potere, le parole degli altri esseri, che affermano altre possibili ragioni di esistenza. È questo amore che ci permette di entrare in un conflitto con il diverso, in cui tale diversità non viene annientata o omologata al nostro potere, ma esprimersi invece con tutta la forza della sua alterità, che sola può permetterci di costruire una nostra identità che non sia l'anonima maschera del trionfare o dello sconfitto.¹²⁸⁴ (p.128)

Non si tratta di un pensiero "debole". Ci vuole una forza, una grande forza, infatti, per affrontare le contraddizioni senza sopprimerle, e per scoprire in esse una nuova e straordinaria bellezza. O, per dirla con il titolo dell'ultima grande opera di Jonas, per trovare nella contraddizione stessa *Il principio di responsabilità*, ovvero *la ricerca di un'etica per il tempo della civiltà tecnologica*.¹²⁸⁵ (p.129)

13. *Forme e figure del pensiero*. – Proust, e questo non ha mai mancato di stupire i suoi commentatori, parlava della sua opera come di una specie di romanzo, come qualcosa che sfuggiva, pur essendo una narrazione, ai generi letterari classici. La sua ambizione, superato l'estetismo di Swann o di Bergotte – di Ruskin o di ciò che è chiamato decadentismo -, era quella di raggiungere un "sapere per la vita", il sapere che andava oltre l'*apatheia* filosofica, e riscopriva il pathos del mondo, l'amore delle cose che popolano la nostra soglia.¹²⁸⁶ (p.129)

Diceva Benjamin che la vita abituale – quella che ci difende dal nuovo e dall'altro, dall'atopia – è noia, un caldo panno grigio, rivestito all'interno di una fodera di seta arabescata dei più smaglianti colori. L'abbiamo vista in sogno, ma chi potrebbe con un gesto rivoltare questa fodera? L'amore per le cose, la fedeltà a ciò che è stato e a ciò che deve venire, è il gesto proustiano che rovescia questa fodera: "Le revers moins du monde que de la vie". Il gesto che rovescia e che *scopre* la vita stessa. Perché la filosofia non ha visto fin dentro questa fodera? Perché l'ha vista un narratore? Perché l'hanno intravista figure *marginali* come Simone Weil?¹²⁸⁷ (p.129)

Milan Kundera ha cercato di dare una risposta a questa domanda, ipotizzando che il romanzo sia la grande forma conoscitiva della modernità, che ci propone il sapere dell'incertezza e del possibile: delle mille forme che muovono nel battito d'ali dell'angelo scarlatto.¹²⁸⁸ (p.129)

Dostoevskij ha detto che la bellezza salverà il mondo. Forse, come ha detto Brodskij, la frase va presa alla lettera, nel senso che la bellezza come forma del possibile, per essere tale, deve aver cura del possibile; non può annientare niente: né una cosa, né un'idea, né una possibilità. Pensare il presente forse significa, oggi, pensare le cose come una grande peripezia, come un'avventura, come una *complexio*, un intrigo, un paesaggio. Si tratta forse di proiettarsi in quello *andersdenken*, in quel pensare altrimenti, che Musil aveva proposto al culmine di una esperienza che incrocia curiosamente quella proustiana, quando unificando il diverso nella tensione di una metafora, scopre, proprio in

¹²⁸⁴ Autores e conceitos-chave: ato de criação, ato de potência, abdicação, soberania, amor, Simone Weil.

¹²⁸⁵ Autores e conceitos-chave: pensamento *debole*, beleza, ética, tecnologia. A referência ao *pensiero debole* é muito associada ao trabalho de Gianni Vattimo.

"Gianni Vattimo é uno dei massimi teorici del pensiero debole, ovvero di un nuovo modo di porsi del pensiero nei confronti delle problematiche filosofiche ed etiche. L'idea que sta alla base di questa forma di pensiero é que non esiste alcuna possibilidade, da parte del pensiero, di affermare o raggiungere una qualsiasi verità stabile o definitiva (si può notare la forte connessione tra pensiero debole e problematica della postmodernità). La filosofia si era strutturata in passato como indagine del senso autentico della verità, ogni sistema filosofico aveva como proprio obiettivo quello di racchiudere in un sistema di regole razionali il senso ultimo dell'esistenza e dell'essere. Vattimo riconosce, como molti altri, la tendenza storica que vede l'occidente perdere progressivamente questa volontà di dimostrare il senso stabile della realtà.

Il pensiero filosofico é arrivato, a parere di Vattimo, al termine della sua avventura. Ogni tentativo di dimostrare i principi metafisici que regolano e sorreggono eternamente la realtà si é risolto in un fallimento, questo dimostra (sempre storicamente) que non esiste alcuna verità stabile. Da queste premisses si evince que occorre dare alla filosofia un altro senso: il nuovo senso della filosofia, quella strada que la filosofia dovrà percorrere in futuro, non é la ricerca della verità assoluta, ma é invece *l'adeguarsi alla verità que esistono diverse verità (per cui non esiste verità assoluta, ma solo una pluralità di verità relative)*, per cui Vattimo auspica l'avvento di un pensiero debole, una forma di pensiero que non si ponga como spiegazione certa e incontrovertibile di un'unica verità alla quale adeguarsi (ovvero un pensiero forte, que non sia negabile), bensì una forma di pensiero que avverta e lasci apparire la pluralità dei sensi que il mondo via via verrà ad assumere.

Il pensiero debole (contrapposto alla forma di pensiero forte que ha monopolizzato in passato il cammino della conoscenza) é in sostanza una forma di pensiero que si adegua al mutamento incessante delle condizioni della realtà, un pensiero *morbido*, que é in grado di accettare la pluralità dei punti di vista senza imporre alcun punto di vista como l'assoluto e incontrovertibile." (Disponível em: <http://www.forma-mentis.net/Filosofia/Vattimo.htm#1>)

¹²⁸⁶ Autores e conceitos-chave: forma, figura, saber para vida, amor, *soglia*, Proust.

¹²⁸⁷ Autores e conceitos-chave: vida, tédio, narração, Proust, figura marginal, Benjamin, Simone Weil.

¹²⁸⁸ Autores e conceitos-chave: romance, modernidade, anjo vermelho, Kundera.

questa tensione, un'insusitata profondità, il senso di una verità fino a quel momento incognita. Quella verità che non ha il nitore dei *topoi* filosofici classici, ma che ha, come ha detto Melville, "i confini arruffati". Verità atopica, dunque, aperta, al di là dei confini noti, sul nuovo che è stato, sul nuovo che viene.¹²⁸⁹ (p.130)

RELLA, Franco. Premessa. In: RELLA, Franco (org.) *Forme e pensiero del moderno*. Milano: Feltrinelli, 1989, p.7-11.¹²⁹⁰

1.

Schlegel, forse per primo, ha posto alla fine del secolo XVIII l'accento sulla *modernità* non come una categoria storica, ma come un modo di essere dell'uomo: come un rapporto peculiare e inedito con il mondo e con le cose. Ciò che è costitutivo della modernità, per Schlegel, è la capacità di *ironia*, vale a dire la capacità di spezzare ogni abitudine mentale, anche quella più salda, anche quella sacralizzata nell'idea platonica, o nelle "regole" dell'intelletto kantiano, per dislocarsi nell'ignoto, là dove ci aspetta il compito di portare all'essere ciò che non è mai stato. In una parola: di portare a compimento la creazione, di "ultimare" la natura, liberando, come diceva l'eresia luriana, la luce che è imprigionata nelle cose. Possiamo chiamare questa luce possibilità? Potrebbe essere il moderno l'età, il *modo* perché il possibile diventi visibile, e dunque assuma per noi lo statuto di *realtà eventuale*?¹²⁹¹ (p.7)

2. La nostra epoca, ha detto Heidegger, pende sull'abisso. È il tempo della miseria, la *dürftige Zeit* degli dèi fuggiti, di cui possiamo cogliere soltanto qualche traccia evanescente, ambigua, semicancellata nel mare ondoso delle sue sabbie aride. È l'età, quindi, dell'oscillazione inarrestabile del senso, dell'esistenza delle cose che sembrano essere prese in un enigmatico e oscuro dispositivo sacrificale. E non è un caso che Baudelaire considerasse un suo maestro, un maestro della modernità, de Maistre, che ha affermato che "così si attua perennemente la grande legge della distruzione violenta degli esseri [...]". La sua stessa terra sempre intrisa di sangue non è che un immenso altare sul quale tutto ciò che vive deve essere immolato all'infinito, senza misura, senza tregua, fino alla consunzione delle cose, fino all'estinzione del male, *fino alla morte della morte*".¹²⁹² (p.7-8)

3.

Ma ogni epoca ha avuto la percezione di essere *nuova* e al contempo di pendere sull'abisso, come ricorda Schiera¹²⁹³ nella sua bella introduzione al convegno. Già Parmenide (e certamente Platone) si sono difesi contro l'oscillazione del senso – la *condizione dell'essere*, secondo la tragedia e la filosofia presocratica – , affermando che l'impermanenza delle cose, il bordo oscuro, l'ombra del nulla che sembra aleggiare intorno a loro, è un *ouk on*, un niente, che come tale si pone al di fuori del pensiero. E quando il brusio di ciò che era stato condannato al "niente" si faceva udire inarrestabile e inaggrabile, c'era sempre la possibilità di proteggersi nell'*apathia*, nella sospensione della *passione* del mondo. O magari, all'ultimo, disperatamente, nell'*athanasia*: nell'immortale certezza della morte.¹²⁹⁴ (p.8-9)

4.

Eppure è questa analogia che ha provocato tanti equivoci, così che si è dovuta attivare persino una esegesi dei discorsi sulla modernità, via via che essi venivano pronunciati, come ha dimostrato Lyotard nel suo *Postmoderno spiegato ai bambini*.¹²⁹⁵(p.9)

5.

Forse è necessario, appunto come si è proposto questo Convegno, analizzare le *forme* e il *pensiero* del moderno nella loro pluralità e nel loro intreccio: la sua *strana* verità che è fatta di concetti e, come ha

¹²⁸⁹ Autores e conceitos-chave: beleza, presente, Dostoevskij, Musil, Proust, Melville.

¹²⁹⁰ O livro reúne textos que foram apresentados no congresso "Forme e pensiero del moderno", realizado em julho de 1988 no Museu Provincial d'Arte della Provincia di Trento. Participam do livro: R. Barilli, R. Bodei, J. Clair, M. Ferraris, J. Hejduk, J.-F. Lyotard, R. Moneo, F. Rella, P. Schiera.

Em "Nota al testo" lê-se os seguintes esclarecimentos em relação à organização do livro: "Nell'articolazione del volume si è voluta mantenere visibile la diversa "tonalità" delle varie voci. D'altronde, come risulterà immediatamente evidente nella lettura di questo volume, nel comune impegno di affrontare e di portare più a fondo l'analisi dei temi, c'è una diversità marcata dei toni, dei modi, degli strumenti, legati alle diverse aree disciplinari che sono qui a confronto – la filosofia, la pratica e la teoria dell'architettura, la teoria e la critica d'arte – ma, anche a veri e propri "stili" saggistico-discorsivi: dal saggio in senso classico, al confronto dialogico legato all'*hic et nunc* della parola". (p.13)

¹²⁹¹ Autores e conceitos-chave: modernidade, categoria histórica, homem, ironia, realidade eventual, Schlegel, Platão, Kant.

¹²⁹² Autores e conceitos-chave: modernidade, época, sacrificio, morte da morte, Heidegger, Maistre, Baudelaire.

¹²⁹³ P. Schiera é um dos participantes do congresso e escreve a introdução do livro *Forme e pensiero del moderno*.

¹²⁹⁴ Autores e conceitos-chave: modernidade, época, condição do ser, morte, Schiera, Platão, Parmênides.

¹²⁹⁵ Autores e conceitos-chave: modernidade, discurso, pós-modernidade, Lyotard.

detto Proust, di figure. Anche la malinconia, che abbiamo sentito aleggiare nelle parole di Hejduk¹²⁹⁶, e persino nell'orrore della perdita della sostanza e delle forme che ha affossato con l'estetica kantiana un'estetica millenaria di cui ha parlato Lyotard, è l'espressione di un indicibile che affiora e che, prima di scomparire, chiede da noi una forma per esprimersi, per dirsi, per diventare un nuovo orizzonte di senso.¹²⁹⁷ (p.9)

Nelle laceranti contraddizioni estreme della nostra epoca ciò che deve essere reso visibile – e che invece rischia di rimanere per sempre invisibile nell'estenuazione ermeneutica che sta diventando oggi dominante – è il *nuovo* di un'epoca di transito, che si apre a un nuovo inizio cercando di portare con sé anche il suo passato.¹²⁹⁸ (p.9-10)

Nel mio intervento ho chiamato questa “soglia” questo essere in transito con il nome di *bellezza*. La bellezza come spinta all'oltre, allo sguardo ulteriore di Baudelaire, come incrocio e intrigo di ogni possibile di Dostoevskij, come “smembramento” dei nostri *topoi* concettuali ed esistenziali per aprirci a una diversa visibilità del mondo, come afferma Simone Weil.

A me pareva che questa forma potesse contenere le molte forme che erano affiorate via via nella discussione di cui qui si propongono gli atti. Ma questa forma ha trovato una sua più compiuta articolazione proprio nell'intervento conclusivo di Bodei.¹²⁹⁹ (p.10)

6.

Bodei ha analizzato il grande tentativo di Hölderlin e di Hegel di tenere insieme le contraddizioni della dialettica; di avanzare coraggiosamente con esse, affrontando il travaglio del nuovo, il dolore che vi si accompagna, trovando, in questo stesso movimento, una sorta di felicità, la *laetitia* che non è mai disgiunta dalla sofferenza.

Ha mostrato anche come la dialettica, a un certo punto, non ha più saputo trovare risposte adeguate alla proliferazione delle differenze, alla polverizzazione della contraddizione in una pluralità irriducibile. Ha trovato allora un esempio “grandioso” in Agostino “dell'inventiva richiesta per mobilitare gli animi verso una meta che il allontani dal mero rimpianto del passato”, senza consegnarli, potremmo aggiungere, a una mera e cieca esaltazione del nuovo.

“L'amore, il perdono, la memoria sono dunque, per Agostino, le forze dissolventi che fluidificano i vincoli diventati paralizzanti”. L'amore è ciò che “arresta le fluttuazioni” e fonda nel presente il passato come memoria, e il futuro attesa. “Si può così mediante l'amore e il perdono, produrre, continuamente *nuovi inizi* e [...] conoscere il passato, ma volerne mutare gli effetti.” Allora la memoria non è una “facoltà antiquaria” ma, al pari dell'amore, “è sforzo di mantenere il passato in coerenza con il presente”.¹³⁰⁰ (p.10)

Se è caduta un'idea della modernità come fiducia in un tempo che avanza rinnovandosi, è forse possibile sfuggire al precipitare dell'esperienza nel vissuto immediato, nell'equivalenza delle forme, e ritrovare una nuova densità significativa del presente proprio se, con *amore*, se con *memoria*, sappiamo muoverci contro l'irreversibilità dei processi, contro il peso immodificabile del passato, contro l'ansia di un futuro già iscritto in una sorta di coazione a ripetere, in un nuovo inizio che è rinnovamento del passato nell'apertura di un presente aperto a nuovi orizzonti interpretativi.¹³⁰¹ (p.10-11)

Qui mi pare trovi risposta una delle più grandi domande della modernità. Può un sapere, che si era svincolato dal corpo, dal soggetto, dalla memoria, riproporsi, in una dimensione etica?

È possibile che lo sguardo che rivolgiamo al mondo con ci restituisca soltanto oggetti, ma anche la bellezza delle cose, la loro implicita richiesta di una *cura* che dobbiamo avere per esse, effimere, noi, come diceva Rilke, “i più effimeri”?

L'effimero trova un compito che va al di là della sua esistenza, ma che illumina la sua esistenza. Il moderno ha bellezza, diceva Baudelaire, e la sua bellezza è proprio in questa volontà non effimera, che abita nell'effimero. Questa è la religione del bello, diceva Baudelaire, e il possibile che in esso dischiudiamo, è la sua più importante provincia.¹³⁰² (p.11)

¹²⁹⁶ O arquiteto americano John Hejduk é um dos participantes do evento e dos colaboradores do livro com o texto: “L'architettura e la patognomicità”.

¹²⁹⁷ Autores e conceitos-chave: forma, pensamento, figura, estética, Kant, Lyotard, Hejduk, Proust.

¹²⁹⁸ Autores e conceitos-chave: novo, passado.

¹²⁹⁹ Autores e conceitos-chave: *soglia*, beleza, *topoi*, Baudelaire, Dostoevskij, Simone Weil, Bodei.

¹³⁰⁰ Autores e conceitos-chave: dialética, presente, passado, memória, futuro, amor, Bodei, Santo Agostinho, Hölderlin, Hegel.

¹³⁰¹ Autores e conceitos-chave: modernidade, amor, memória, presente, passado.

¹³⁰² Autores e conceitos-chave: modernidade, efêmero, beleza, ética, Baudelaire, Rilke.

RELLA, Franco. Elogio della bellezza. In: RELLA, Franco (org.) *Forme e pensiero del moderno*. Milano: Feltrinelli, 1989, p. 125-139.¹³⁰³

1.

Bodei, parlando della Goethezeit, afferma che “ci troviamo in una delle zone teoriche a più alta concentrazione di problemi, che raccoglie e filtra – dopo le grandi fratture storiche introdotte dalla rivoluzione politica e da quella industriale – i più persuasivi argomenti a favore o contro la modernità”. Il “romanticismo” è, proprio per questo, come afferma anche Givone, “il punto di non ritorno della modernità”. Le “piccole patrie” stanno aparendo. Il nuovo avanza, come afferma Hegel, per segni ancora incomprensibili, in mezzo alla fatuità e alla noia, nello spaesamento da tutto ciò che è abituale. Ci troviamo infatti desituati nel “dappertutto”, come afferma Novalis, e ovunque si guardi, dice Hölderlin, “tutto va in frantumi e vacilla”. Ma il “brivido” di fronte a questo vacillare, dice il vecchio Goethe nel secolo *Faust*, è “la parte migliore dell’uomo”. Di fronte al prodigio che questo brivido dischiude, nessun prezzo è troppo alto da pagare. Ma c’è un luogo in cui il brivido di Goethe non è penetrato, un luogo che sembra essere protetto dall’“atopia del moderno”, un luogo di consistenza. È il luogo della bellezza.¹³⁰⁴ (p.125)

2.

Platone, come dice Panofsky, ha fondato “il senso metafisico del bello in maniera valevole *per tutti i tempi*”. Ci sono, per Platone, “cose” belle, e corpi, e istituzioni e discorsi. Per tutto ciò noi abbiamo “amore”. Ma la “scienza dell’amore” ci convince che “la bellezza presente in un corpo qualsiasi è sorella della bellezza presente in un altro corpo che (...) sarebbe una grande follia *non ritenere una sola e identica* la bellezza presente in tutti i corpi”, e nelle cose, e nei discorsi e nelle istituzioni. Infatti, la bellezza “sempre è, non nasce e non perisce, non si accresce e non viene meno”. Proprio di qui, paradossalmente, nasce la condanna platonica dell’arte, che si limita all’imitazione delle cose terrene, che sono a loro volta imitazione di questa idea del bello, quanto, invece, la condanna platonica dell’arte intesa nella sua dimensione puramente mimetica. L’arte, come già afferma Plotino, può essere *eidolon*, simulacro della bellezza metafisica, senza passare attraverso quella sorta di degradazione cui l’ha condannata Platone.¹³⁰⁵ (p.126)

3.

Friedrich Schlegel e Novalis sono concordi in un punto: la forma romantica è la forma del mondo moderno. Anzi, per portare il mondo alla sua verità, è necessario romanticizzarlo. L’operazione di romanticizzare il mondo è anzitutto il gesto che disloca il mondo stesso dai concetti abituali e lo consegna a quella forma in grado di cogliere e di esprimere l’infinita varietà dei possibili che lo costituiscono.¹³⁰⁶ (p.126)

Schlegel, dal canto suo, aveva proposto di elevare l’*eidos*¹³⁰⁷ platonico all’altezza dell’ironia per *dissolverlo in quanto tale*. Al di là dell’*eidos*, così dissolto, troveremo la “bellezza”, che è al tempo stesso “la cosa stessa, una delle forme originarie dell’attività dello spirito umano” e “una necessaria finzione”. La figura, che è al contempo “cosa stessa” e “necessaria finzione” (o “verossimiglianza”: “ciò che alcuni logici hanno così definito e in questo modo cercato di computare è la possibilità”), è quella dell’*arabesco*. Figura ornamentale per alcuni. Ma già per la tradizione islamica, l’intreccio misterioso delle mille vie che vengono percorse per avere accesso alla verità e al divino.¹³⁰⁸ (p.127)

4.

Baudelaire sapeva che per una lunga tradizione l’arte è stata *katà physin*, un’operazione secondo natura; sapeva che per Tertulliano è il diavolo che si propone come “interpolator nature”; che diabolica era considerata ogni operazione che si proponesse di far crescere, come delle *fleurs du mal*, la bellezza,

¹³⁰³ As duas contribuições (“Premessa” e “Elogio della bellezza”) de F. Rella em *Forme e pensiero del moderno* seguem a mesma estrutura fragmentária de organização do texto. Após cada uma das intervenções, o livro também publica a perguntas feitas aos interventores e as respostas dadas por estes. No caso de Rella, Ferraris e Lyotard questionam sobre a ideia de beleza. Ferraris pergunta se Rella não aproxima a beleza ao sublime de Lyotard. Lyotard assegura que há aproximações, mas faz algumas restrições quanto ao emprego do termo beleza sugerido pelo filósofo italiano: “Non è solo un problema di definizione, ma direi quasi un problema ontologico.” “[...]Bisognerebbe separare le cose, dissociarle, non solo dal punto di vista storico, ma da quello dell’analisi puntuale di ciò che ogni volta è in gioco. Ma continuo a essere, malgrado queste osservazioni, molto sensibile all’approccio di Rella, perché il suo non è un discorso storicistico.” Rella risponde aos dois comentadores: “Per quanto attiene l’obiezione di Ferraris, non ho difficoltà a riconoscere, da un punto di vista teorico, una prossimità con ciò che diceva Lyotard, ma gli artisti, i pensatori, i poeti che ho citato parlano precisamente di bellezza, e non come riduzione a un ambito strettamente individuale e soggettivo, ma come l’emergenza, all’interno dell’orizzonte della soggettività, del tema della ‘verità’ come relazione con il mondo.” (p.137-138)

¹³⁰⁴ Autores e conceitos-chave: modernidade, beleza, romanticismo, Bodei, Hegel, Hölderlin, Novalis, Goethe.

¹³⁰⁵ Autores e conceitos-chave: beleza, amor, imitação, mimese, simulacro, Platão, Panofsky, Plotino.

¹³⁰⁶ Autores e conceitos-chave: forma romântica, forma do mundo moderno, Schlegel, Novalis.

¹³⁰⁷ *Eidos*: Em grego *eidos* significa o contorno de um objeto, algo que se pode visualizar.

¹³⁰⁸ Autores e conceitos-chave: *eidos*, beleza, coisa mesma, figura ornamental, arabesco, Schlegel, Platão.

che è il luogo stesso della verità che le cose manifestano e nascondano. Ed è proprio in un “più”, nell’ornamento, che Baudelaire scopre questa possibilità di andare oltre il mero dato naturale, oltre il fantastico del secondo Romanticismo, e oltre al realismo, che si proponeva di celebrare l’asservimento dello spirito alla datità naturale e sociale. Per questo “l’arabesco è il disegno più ideale di tutti” e il *maquillage* ne è, se vogliamo, una versione ridotta, ma purtuttavia dirompente.¹³⁰⁹ (p.127)

5.

[...] L’occhio moderno è quello che sa trarre dal presente “la bellezza misteriosa che vi può essere contenuta, per quanto lieve e minima possa essere”. La modernità è il transitorio, il fuggevole, il contingente, che tuttavia, manifesta in se stesso l’ansia dell’eterno[...]¹³¹⁰ (p.128)

Prendiamo brevemente in esame *Madame Bovary*, il romanzo “realista” che Flaubert ha scritto “in odio al realismo”. Charles entra nella cucina di Emma. Tutte le cose vi sono ordinate perfettamente: non c’è un’immagine che emerga da questo ordine, finché gli occhi di Charles non si posano sulle unghie di Emma. “Cuccendo si pungeva le dita, che portava spesso alla bocca per succhiarle. Charles fu sorpreso dalle sue unghie. Erano lucenti, assottigliate, più nette degli avori di Dieppe, e tagliate a mandorla. La sua mano tuttavia non era bella, forse non abbastanza pallida, e un po’ secca alle falangi; era anche troppo lunga, e senza la molle inflessione delle linee di contorno.”

La descrizione dello sguardo di Charles sulla mano e sulle unghie di Emma è uno dei testi più tesi e metafisici del XIX secolo. Questo sguardo si proietta al di là della loro comune tragedia e del loro destino: in esso traluce la possibilità, anche solo la mera possibilità, di salvare le cose, le piccole cose, le cose infime, dal nulla.¹³¹¹ (p.128-129)

6.

L’ansia della bellezza che traspare nella fragilità dell’ornamento è atipica: desituante più di ogni nudità. Lo ha capito Orwell quando, narrando dell’amore fuorilegge in *1984*, giunge al punto di massima tensione. Winston si aspetta infatti di vedere Julia nuda, “ma la trasformazione che essa aveva operato era molto più sorprendente. Si era truccata il viso”.¹³¹² (p.129)

7.

“È difficile giudicare la bellezza” scrive Dostoevskij nell’*Idiota*, perché “la bellezza è un enigma”. Eppure la bellezza, come afferma il principe Myskin, “può salvare il mondo”, ed è su questa affermazione che si accanisce fino alle lacrime il nichilismo di Ippolit.¹³¹³ (p.129)

8.

La lezione di Dostoevskij (e di Baudelaire) è accolta da Proust, che in base a essa dissolve ogni tentazione all’estetismo di Morris, di Ruskin, e anche, forse, la tentazione che sarà di un Kandinsky. Proust nel 1910 ha già chiaro quello che sarà il suo destino di scrittore: lo spettacolo della natura lascia freddo e la sua unica risorsa è ormai interessarsi di uomini. Bonnet, il curatore dei *Cahiers* dell’epoca, annota che però “Proust, nel nostro testo del 1910, non parla di uomini, ma curiosamente di ‘pensiero umano’ e di ‘estetica’”. In un testo di questi stessi quaderni si chiarisce il senso di questa affermazione, che troverà la sua piena formulazione nel *Tempo ritrovato*. In noi esistono idee, creature addormentate, “che non possono nascere ed essere redente se non riusciamo a rompere la loro crisalide, condotti a esse, senza ancora conoscerle, *dal sentimento e dal desiderio della loro bellezza*. Era sempre così. Era sempre sotto delle immagini *che presentivo la verità preziosa...*”

Il programma è esplicito: fondare sulla bellezza (che Proust nomina ancora come “estetica”) un pensiero per la vita (una conoscenza che sia anche *ethos*).¹³¹⁴ (p.130)

9.

Le cose possono sparire, come temeva van Gogh al termine della sua vita (quando chiedeva al fratello Theo se il suo quadro *I mangiatori di patate* si fosse inabissato nel buio), nel nero opaco, che è, aveva già detto van Gogh, il male vero. Forse è per questo che dopo la “morte del sole”, che van Gogh celebra tragicamente nel *Campo di grano con corvi*, l’arte si volge alla ricerca della luce interstiziale, della luce che le cose ci restituiscono, dopo averla ricevuta dal nostro sguardo, se sappiamo guardarle con amore.

Ma le cose possono sparire anche se sono illuminate da una luce cruda che ne cancelli l’ombra, in cui si nasconde il loro segreto, il loro doppio, o come è scritto nello *Zohar*¹³¹⁵, il divino.¹³¹⁶ (p.131)

¹³⁰⁹ Autores e conceitos-chave: arte, beleza, arabesco, maquiagem, Baudelaire, Tertuliano.

¹³¹⁰ Autores e conceitos-chave: olho moderno, modernidade, presente, transitório, eterno.

¹³¹¹ Autores e conceitos-chave: realismo, Flaubert.

¹³¹² Autores e conceitos-chave: beleza, ornamento, atopia, Orwell.

¹³¹³ Autores e conceitos-chave: beleza, enigma, Dostoevskij.

¹³¹⁴ Autores e conceitos-chave: beleza, pensamento humano, estética, ethos, Dostoevskij, Baudelaire, Proust, Morris, Ruskin, Kandinsky, Bonnet.

¹³¹⁵ O Zohar (no hebraico "esplendor") é considerado como o mais importante texto da Cabalá.

¹³¹⁶ Autores e conceitos-chave: coisa, luz, sombra, van Gogh.

Fresh widow e il *Grande Vetro* di Duchamp manifestano entrambi questi punti di perdita e di inabissamento: il cuoio nero che acceca le finestre della “vedova”, e la grande trasparenza in cui le cose appaiono in una nudità e in una miseria inammissibile, là dove appunto la *femme mariée* è veramente messa a nudo dai suoi “fidanzati”. Non è un caso che l’esito del “grande vetro” di Duchamp sia il ritorno al naturalismo osceno e violento della “Caduta d’acqua”, “Il gas d’illuminazione”. Duchamp è in questo forse il più grande artista del negativo del nostro secolo: ci propone l’immagine di un mondo senza bellezza e senza verità (o con la sola verità di questa assenza).¹³¹⁷(p.131-132)

10.

[...] Simone Weil nei suoi quaderni del 1942 si è spinta molto avanti su questa strada. “Il sentimento del bello al suo apparire stende per noi un sorriso sull’universo intero.” La Weil pensa che Platone ci abbia indicato l’unica via di salvezza: “La bellezza per mezzo dell’amore. Ogni valore che appare nel mondo sensibile è bellezza.” Ma, a differenza di Platone, il bello per la Weil non è l’immenso mare indifferente in cui ogni pluralità si placa nell’unità dell’idea. “Il bello è l’apparenza manifesta del reale. Il reale è essenzialmente la contraddizione.”¹³¹⁸(p.132)

11.

Calvino [nei suoi *Six memos for the next millennium*] parte, nella sua prima lezione, dal mito di Perseo, che si muove leggero e aereo portando con sé l’orrore della testa della Medusa. Ma è nel momento in cui egli posa questo orrore in un soffice letto di ramoscelli marini, che questi “acontatto con la Medusa si trasformano in coralli”. Questo sembra essere, annota Calvino, anche l’insegnamento del testo più drammatico e apocalittico che Montale abbia scritto, “Il piccolo testamento” del 1953. Ciò che i versi di Montale mettono in primo piano, scrive Calvino, “sono quelle catastrofe”: “Conservare la cipria nello specchio / quando spenta salvarci – si chiede Calvino – in quello che è più fragile”? Forse nella cipria già celebrata da Baudelaire come l’immagine dell’ansia metafisica e, al contempo, come il segno della fragilità e della fugacità del moderno?¹³¹⁹ (p.133)

12.

È qui che agisce forse quella che secondo Kundera è la forma più alta dello spirito europeo della modernità: la forma narrativa. Anche secondo Calvino “la funzione della letteratura è la comunicazione tra ciò che è diverso in quanto diverso non ottudendone bensì esaltandone la differenza”. La conoscenza come molteplicità, che ne deriva, “è il filo che lega le opere maggiori tanto di quello che viene definito il modernismo, quanto di quello che viene chiamato il posmodern”. L’io del romanzo, secondo Kundera, è una forma possibile del mondo che si intreccia alle altre forme possibili, che sono gli altri “io”, gli altri personaggi del romanzo, e gli “io” dei lettori, disegnando così la “mappa dell’esistenza” in quanto “campo delle possibilità umane, di tutto ciò che l’uomo può diventare”.¹³²⁰ (p.133)

La sola morale del romanzo è, secondo Kundera, la conoscenza nella forma della bellezza che abbiamo cercato delineare in queste pagine. Vale a dire “smembramento” di una “verità” ultimativa sul mondo, e come la forma stessa del molteplice e del contraddittorio. Kundera chiama questo sapere “la saggezza dell’incertezza”. Freud, quando rivoluziona il quadro epistemologico delle scienze umane del nostro secolo, affermava che la forma del nostro sapere è *Unsicherheit*, incertezza. Questa incertezza, che è ontologicamente diversa dai saperi forti, che non cede all’ipotesi di una verità, non è un sapere minore, ma un sapere maggiore: che mantiene anche di fronte a quel possibile che è divenuto “realtà” aperto l’intero ventaglio dei possibili.¹³²¹ (p.133-134)

13.

La filosofia si è sempre proposta come lo sguardo che attraversa “il grande vetro” dell’apparenza per giungere alla realtà ultima delle cose. Strano partito preso, commenta Tournier, che “valorizza ciecamente la profondità a scapito della superficie pretendendo che ‘superficiale’ significhi non già ‘di vasta dimensione’, ma di poca profondità’, mentre invece ‘profondo’ vuol dire ‘grande profondità’ e non ‘superficie ristretta’. Eppure un sentimento come l’amore si misura, mi sembra, - ammesso di poterlo misurare - molto meglio dall’importanza della sua superficie che non del visto, dal movimento delle mani, che esso investe, più che dalla profondità della sua penetrazione, che lascia “tutto il resto in una penombra indifferente”.¹³²² (p.134)

¹³¹⁷ Autores e conceitos-chave: negativo, mundo sem beleza, mundo sem verdade, Duchamp.

¹³¹⁸ Autores e conceitos-chave: belo, beleza, amor, real, contradição, Platão, Simone Weil.

¹³¹⁹ Autores e conceitos-chave: cabeça da medusa, mito, catástrofe, Montale, Calvino, Baudelaire.

¹³²⁰ Autores e conceitos-chave: modernidade, narração, modernismo, pós-moderno, eu do romance, eu do leitor, Kundera, Calvino.

¹³²¹ Autores e conceitos-chave: forma, conhecimento, contraditório, múltiplo, incerteza, Kundera, Freud.

¹³²² Autores e conceitos-chave: filosofia, profundidade, superficial, Duchamp, Tournier.

14.

La “volontà di forma” è stato l’ultimo pensiero di Nietzsche nei *Frammenti* del 1888. L’iridescenza del ventre del serpente della vita, la sua bellezza, e il linguaggio per esprimere questa bellezza paradossale, terribile e stupenda.

Keats, all’alba del moderno, in *Endimione*, afferma che “una cosa che partecipa della bellezza [*A thing of beauty*] è una cosa per sempre, che non trascorre nel nulla”. Affermava che “una forma di bellezza rimuove il velo dai nostri spiriti bui”. Ma, soprattutto, che “ogni racconto amoroso [*All lovely tales*] di questa bellezza è come una fonte che sgorga dentro di noi dal confine del cielo [unto us from the heaven’s brink]”. Forse il “racconto” della modernità deve farsi, in qualche modo, “amoroso”: deve sfiorare questi confini per porsi come conoscenza e come comunicazione in una forma delle molteplici forme del mondo.¹³²³ (p.135)

RELLA, Franco. La luce interstiziale. In: BELLI, Gabriella; RELLA, Franco (org.). *L’età del Divisionismo*.¹³²⁴ Milano: Electa, 1990, 11-26.¹³²⁵

Le figure di un sogno

[Nota 1: Per l’edizione italiana del *Passagen-Werk* (Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1982), cfr. W. Benjamin, *Parigi capitale del XIX secolo*, a cura di G. Agamben, Einaudi, Torino, 1985. Per Aragon, cfr. L. Aragon, *Il paesano di parigi*, trad. it. di P. Caruso, saggio introduttivo di F. Rella, Il Saggiatore, Milano 1982.]

Tra il 1926 e il 1940 Walter Benjamin costruisce uno strano labirinto, che nomina, nelle lettere agli amici, come *Passagen-Werk*, o *Passagen-Arbeit*: l’opera, il lavoro dei passaggi. I passaggi sono quegli *interieurs* urbani, in cui, nel XIX secolo, transitava con una densità prima di allora inimmaginabile, l’anima stessa della grande città. Sono i luoghi, come ha detto Aragon, in cui non si può sostare più di un istante, ma in questo istante siamo posti di fronte all’avvento che sembra contenere ogni evento possibile. Qui udiamo un suono che sembra contenere ogni voce, anche quella del silenzio. Qui, in questi passaggi, dice Benjamin, un’epoca sogna la successiva: il XIX secolo sogna ciò che non è ancora, ciò che può essere, il paesaggio del suo futuro.¹³²⁶ (p. 11)

Benjamin è stato l’analista di questo sogno: il più grande, quello che ha restituito paradossalmente alla nostra modernità, alla precarietà stessa della nostra esistenza, le sue radici. E non si può fare a meno di parlare di paradosso: si tratta, appunto, di radicamento della precarietà; di un luogo di ciò che non ha luogo: in una parola, della grande atopia che caratterizza l’ovunque dell’esperienza metropolitana, e quindi della nostra attuale esperienza del mondo.¹³²⁷ (p. 11)

Benjamin ha descritto le figure di questo sogno, soprattutto attraverso Baudelaire e il suo cielo senza stelle, abbuaiato dalle mille luci della città. Ha anche, implicitamente, messo in rapporto le figure del sogno con le grandi figure del risveglio, lì, nel luogo, in quella frontiera in cui esse si mescolano e

¹³²³ Autores e conceitos-chave: forma de beleza, conto da modernidade, Nietzsche, Keats.

¹³²⁴ Franco Rella e Gabriella Belli são os organizadores do livro *L’età del Divisionismo*, livro publicado por ocasião da mostra *Divisionismo italiano*, em Trento, no Museu de Arte Moderna e Contemporânea, de abril a julho de 1990. Na “Nota introdutiva” (p.09), os organizadores colocam as seguintes explicações: “Gli studi sul divisionismo hanno cominciato a muoversi su nuove direttrici a partire dalla fine degli Sessanta: con Gli archivi del divisionismo del 1968, con la grande mostra milanese del 1970, e quindi con una serie di studi via via più attenti a delineare il profilo di quello che appariva sempre più come un episodio decisivo della storia dell’arte italiana in connessione con i grandi movimenti europei si fine secolo.

A un secolo dalle prime grandi manifestazioni divisioniste, e a vent’anni primi studi complessivi, la mostra del Museo d’arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto dell’aprile 1990 si presenta come una manifestazione che raccoglie e rilancia in avanti gli esiti di quel lavoro, cercando di mettere in luce anche quanto allora era rimasto in ombra. Per questo l’esposizione non poteva che essere ampia, filologica e attenta anche al cosiddetto “divisionismo minore”. Ma rimaneva, a nostro avviso, uno spazio ancora da aprire e da percorrere, quello spazio che è stato affrontato cercando di articolare la vicenda divisionista italiana al postimpressionismo francese.

Il problema va, forse, affrontato in modo diverso, non tanto cercando le relazioni fra una “storia” tutta italiana e la pittura europea, quanto piuttosto vedendo già nel divisionismo un momento decisivo dell’arte europea tra la fine e l’inizio del secolo: un momento decisivo cioè dell’arte del moderna. In altre parole, la fine del modello mimetico-rappresentativo e l’inizio di un nuovo rapporto figurativo con il reale. Per questo abbiamo affiancato alla mostra e al catalogo questo volume, in cui speriamo di poter proporre delle vie, delle indicazioni, per uno studio che dovrà essere portato più avanti. Il volume si apre con un testo sul “pensiero divisionista”, e uno sull’ideologia divisionista, e si articola in quattro sezioni. La prima sezione presenta alcuni studi interni alla problematica divisionista e ai suoi sviluppi verso l’arte del Novecento. La seconda sezione propone una serie di saggi che verificano la fortuna storica del fenomeno, in Italia e in Europa.

La terza sezione invece si allarga su tutta l’epoca del divisionismo, affrontandone le problematiche politiche, sociale, filosofiche e scientifiche. La quarta sezione presenta, infine, alcuni problemi cruciali interni al movimento divisionista in senso proprio: il colore, la fotografia, il collezionismo.” (p. 9)

¹³²⁵ O texto de Franco Rella é “intercalado” por pinturas de Giovanni Segantini (*Ave Maria a trasbordo* (segunda versão), 1886; *Mezzogiorno sulle Alpi*, 1891) e Giuseppe Pellizza (*Strada a Pontecastello*, 1904).

¹³²⁶ Autores e conceitos-chave: cidade, tempo, Benjamin, Aragon.

¹³²⁷ Autores e conceitos-chave: metrópole, modernidade, lugar, experiência, sonho, Benjamin.

transitano le une verso le altre, e si intrecciano nell'ombra che sta tra la luce e la notte, in quel passaggio che è, per Benjamin, la nuova conoscenza del mondo, quale comincia ad articolarsi, per esempio, nell'opera di Proust. Ma c'è anche un caso, l'unico mi pare nel *Passagen-Werk*, in cui questo transito è stato indicato esplicitamente, quando Benjamin spinge ripetutamente l'esperienza divisionista, soprattutto di Segantini, verso la Jugendstil¹³²⁸ e dunque verso Klimt e il suo simbolismo. A questo punto diventa inevitabile cercare il motivo che, per Benjamin, fa del divisionismo un esempio elettivo di questo transito dal XIX secolo al XX secolo, e che legge dunque l'epoca del divisionismo come un'epoca di passaggio. Ma appena cominciamo l'analisi, sembra di precipitare in un groviglio di contraddizioni, in cui è necessario addentrarsi.¹³²⁹ (p. 11)

Occhi e sguardi

(Nota 2: Fedro, 249d-250d. H. Broch, *Il kitsch*, trad. it. di R. Malagoli e S. Vertone, con un saggio introduttivo di L. Forte, Einaudi, Torino 1990)

I divisionisti, nei loro scritti teorici, nelle lettere e nei diari, hanno enfatizzato un rapporto sacrale con la vista e con la luce, come se cercassero, dice Bodei, “di incrementare la luce diurna” per essere “realisti del realismo”.

Lasciamo un attimo da parte il problema del realismo e dedichiamoci a quello della luce. Platone, nel *Fedro*, ha scritto che la vista “è il più chiaro dei sensi che possediamo, che essa stessa è brillante di una superiore chiarezza”. È infatti la vista della bellezza che è del mondo, della sua luce, che fa crescere nostre ali che ci innalzano alla visione della vera bellezza, della vera luce: alla verità che è *contemplazione*, non essendo altro, la *theoria*, che il grado ultimo e terminale della *thea*, della visione stessa. Aristotele, dal canto suo, inizia la *Metafisica* esaltando la vista come “la più amabile delle sensazioni”.¹³³⁰ (p.12)

Luci e ombre

[Nota 3: Platone, *Timeo*, 47d e 49°-52b; Aristotele, *fisica*, 209b 11-12. Per gli altri problemi affrontati in questo paragrafo cfr. *Bellezza e verità*, a cura di F. Rella, Feltrinelli, Milano, 1990 e F. Rella *Il dissidio della bellezza*, di prossima pubblicazione presso Feltrinelli; Plotino, *Enneadi*, VI, 7,25 e sgg.]

Platone ha sviluppato la teoria della luce contro il sapere umbratile e contraddittorio dei tragici. Solo attraversando l'oscurità, attraverso la lacerazione della sventura, è possibile per il pensiero tragico vincere la coazione al presente e giungere alla Luce che, come diceva Orfeo, ha sede nel cuore stesso della notte.

La Luce della bellezza vince per Platone ogni ombra e ogni dissidio. Egli lo ripete, riportandosi significativamente alla tradizione pitagorica (il pensiero, secondo Cornford di Apollo, inteso come *Apollon*: non molti, l'uno) anche nel *Timeo*, quando afferma che “le Muse ci hanno fatto dono dell'armonia per comporre in ordine e all'unisono i periodici moti dell'anima che in noi si fossero discordati”. Eppure, subito dopo, avanzando nel suo mito cosmogonico di un demiurgo che forgia nel mondo l'immagine delle idee e dei modelli eterni, dei puri oggetti di visione, Platone è costretto ed avanzare un' “idea difficile e oscura”: l'idea di *chora*, che è estranea a ogni idea, che è forma che non ha forma, e che riceve in sé, necessariamente, come ricettacolo e come nutrice, tutte le forme.¹³³¹ (p.12)

Come dobbiamo porci di fronte a questa “idea invisibile (*anoraton eidos*) e priva di forma (*amorphon*)” che partecipa all' “intelligibile in modo oscuro e non facile a capirsi”?

Aristotele, nella *Fisica*, pur facendo significativamente a questo proposito cenno a una riflessione non scritta di Platone, risolve la questione identificando questa idea, che non è idea, questa forma che non è forma, alla sua *hule*: al materiale di cui sono costruite le cose. Ma questa soluzione aristotelica che materializza brutalmente ciò che è idea e non è idea, finisce per complicare il problema e aprire uno dei capitoli più interessanti della storia del pensiero.¹³³² (p. 12)

I commentatori del *Timeo*, da Numidio a Calcidio in poi, accettano la traduzione di Aristotele, ma saltando il significato di *hule* – materiale, materia -, si rifanno a un suo significato secondario, e forse dimenticato: *hule* come bosco, che compare nell'*Odissea*. *Hule* diventa *silva*, intrico, labirinto – indigesta materia, come dirà Cristoforo Landino -, ma, al contempo, movimento, generazione, fluttuazione di forme, gioco dei possibili, tanto che *silva* diverrà anche sinonimo di acqua, del movimento ondoso e mutevole delle cose.¹³³³ (p.12)

¹³²⁸ Os alemães criaram sua própria vertente de Art Nouveau chamada Jugendstil.

¹³²⁹ Autores e conceitos-chave: figura do sonho, figura do despertar, luz, noite, passagem, divisionismo, Benjamin, Klimt, Segantini, Proust.

¹³³⁰ Autores e conceitos-chave: realismo, luz, visão, beleza, *theoria*, *thea*, Bodei, Aristóteles, Platão.

¹³³¹ Autores e conceitos-chave: luz, sombra, teoria, pensamento, forma, Platão, Cornford.

¹³³² Autores e conceitos-chave: forma, idéia, pensamento, Aristóteles, Platão.

¹³³³ Autores e conceitos-chave: *hule*, bosque, *silva*, água, Aristóteles, Numidio, Calcidio.

Le metafore hanno vita lunga, più dei concetti. Ma torniamo, ancora per qualche istante alla nostra storia, quella che vede al fondo della luce e della forma l'informe e l'invisibile. Digradando dall'iperuranio verso il mondo, Platone è giunto dalla forma all'amorfo. Salendo dal mondo verso l'Uno, Plotino giungerà all'amorfo. "Le forme sono indizio dell'informe" scriverà nella *VI Enneade*, e partendo di lì bisogna andare verso una visione che non è più visione, perché non è più né luce, né colore: verso l'indicibile puro, dirà Damascio, l'ultimo platonico dell'antichità.¹³³⁴ (p. 13)

Figure del vuoto

[Nota 4: Platone, *Simposio*, 210-212.]

Non sembri bizzarra questa diversione. Stiamo proprio parlando della storia del divisionismo: delle tensioni che caratterizzano un'epoca, e forse, addirittura, un passaggio d'epoca. E cominciamo col dire che questa tradizione, che è quella del pensiero occidentale, sta all'interno del faccia a faccia del divisionismo con il reale. Dobbiamo dire, inoltre, che il richiamo a Platone è compreso non solo nel gesto, ma addirittura nelle dichiarazioni di poetica di Segantini.¹³³⁵ (p. 13)

Esperienze del vuoto

[Nota 5: F. Marc, *Scritti*, a cura di E. Pontiggia, Hopelfulmonster, Firenze, 1987.]

L'esperienza della luce doveva liberare il Teeteto platonico dalla spaventosa esperienza di un'immane fluttuazione delle cose, inarrestabile, invincibile, se non per lo sguardo che coglie in esse l'immutabile della forma. Questo sguardo è quello dell'anima: è la seconda vista. Anche il divisionismo si è proiettato alla ricerca di questa seconda vista. E in questo trovava una spinta formidabile nella scienza. Lo dirà Franz Marc con grande chiarezza: la scienza è la zimarra dell'antico mago, è la forza che ci spinge sul primo gradino di una scala che porta oltre il visibile abituale, verso ciò che la seconda vista soltanto può vedere.¹³³⁶ (p. 14)

Zola ha teorizzato questo ricorso alla scienza. Ma, come leggiamo negli interventi di Zellini, di Bodei, di Bellone e di Mazzolini, lo sguardo scientifico si spinge nelle cose fino a decomporle in "granuli" sempre più inafferrabili. Si spinge nel soggetto, come dice Bodei, fino alla scoperta di una mostruosa e innumerevole colonia di "io" che abitano dentro il soggetto, tra immagini e allucinazioni, senza che nulla possa garantire della verità delle une contro le altre.¹³³⁷ (p. 14)

La leggenda dell'arte del XIX secolo

[Nota 6: Per i testi di Baudelaire e Flaubert relativia questa problematica cfr. *Bellezza e verità*, cit.]

Realismo significa l'aderenza di una immagine, o di una sequenza di immagini, a ciò che via via l'uomo ha stabilito essere il piano del reale. Nel XIX secolo questo piano è stato individuato in ciò che è più mutevole: il lavoro e le istituzioni umane e sociali. Il *kata physin*, il "secondo natura", che è stato il credo astistico dominante da Aristotele a Kant, qualsiasi cosa si intendesse con il termine natura, muta senza rovesciarne l'assunto di base: l'arte è sempre e comunque imitazione di una realtà soggiacente o sovrastante, che la precede, e che, in qualche modo, la supera e la eccede.¹³³⁸ (p. 16)

Per Platone l'arte era una tecnica mimetica, che imitava oggetti, che erano a loro volta imitazioni delle idee. Il neoplatonismo, da Plotino all'Accademia fiorentina, pensa che l'arte imiti non già le cose, ma le idee stesse, la struttura archetipica del reale. E basta leggere le voci estetiche dell'*Encyclopédie* a fianco delle teorizzazioni di Goethe per cogliere una stupefacente analogia: l'arte deve cogliere l'armonia che sta sotto le cose e le lega in una trama invisibile ma reale, sia questa l'armonia dell'anima del mondo o, più modestamente, la consonanza delle cose che popolano la terra.¹³³⁹ (p. 16)

Nell'Ottocento si teorizza, si è detto, il realismo come mimesi della realtà genericamente politico-sociale. Il termine e il concetto, elaborati in questo contesto, hanno una fortuna straordinaria, tanto che vengono proiettati all'indietro, a qualificare come "realistica" l'opera, o un frammento di un'opera, che sia più attenta, appunto, a questo aspetto della realtà. In questo senso si parla di un "realismo" di Dante, o di Boccaccio, o di Aristofane o di Cervantes. E vengono proiettati in avanti, diventando una delle più fortunate categorie critico-estetiche del Novecento. Così non ci si è resi conto che il "realismo" ottocentesco segna la fine di ogni possibile realismo. Non ci si è resi conto che ciò che è stato chiamato

¹³³⁴ Autores e conceitos-chave: forma, amorfo, informe, Platão, Plotino, Damascio.

¹³³⁵ Autores e conceitos-chave: divisionismo, Platão, Segantini.

¹³³⁶ Autores e conceitos-chave: experiência da luz, divisionismo, imutável, forma, ciência, F. Marc.

¹³³⁷ Referência a outros textos do livro, em especial ao de Remo Bodei.

Autores e conceitos-chave: ciência, sujeito, Zellini, Bodei, Bellone, Mazzolini, Zola.

¹³³⁸ Autores e conceitos-chave: realismo, imagem, Aristóteles, Kant.

¹³³⁹ Autores e conceitos-chave: mimese, idéia, coisa, Platão, Plotino, Goethe.

“naturalismo”, come estremismo realista, è già in realtà la coscienza compiuta di questa crisi e di questa fine che segna, o annuncia il transito verso una nuova concezione del rapporto fra arte e realtà, o meglio tra arte e verità.¹³⁴⁰ (p. 16)

Questo è già chiaro a Baudelaire, che proclama l'immaginazione la regina delle facoltà umane, e che coglie solo nell'eccesso, nell'oltranza, nell'artificio, la possibilità di aprire una finestra sull'infinito della verità. Era chiaro a Flaubert, che “in odio al realismo” dichiara di aver scritto *Madame Bovary*, il suo primo grande romanzo, con cui inizia il suo tentativo di dare una risposta a “l'inappagabile” che costituisce la vera ragione umana. Via via dunque che lo sguardo si fa più prossimo alla realtà fuggevole, effimera, mutevole, di ciò che per primo Baudelaire ha teorizzato come *Modernità*, le cose si sgranano, finché l'occhio si spinge attraverso di esse, oltre il loro bordo, verso una zona d'ombra inesplorata. (p. 16)

Lo *Zwischenraum* e la *Zwischenzeit*, lo spazio di mezzo, il fra-tempo, diventano il territorio su cui si avventura l'artista. Qui non c'è nulla da imitare, perché tutto è solo possibile.¹³⁴¹ (p. 18)

Oscillazioni

[Nota 7: W. Kandinsky, *Tutti gli scritti*, trad. it. di L. Sosio, Feltrinelli, Milano, 1973.]

Monet è stato protagonista, come tutto l'impressionismo, come il divisionismo, di questo “sguardo d'appresso”, di questa tensione alla prossimità alla cosa per coglierne le realtà. L'effetto di questo sguardo d'appresso è quello ricordato da Kandinsky in uno straordinario scritto del 1913 intitolato *Sguardo all'indietro*.

Egli ricorda di essersi trovato di fronte a un quadro, al *Pagliaio di Monet*: “Fino a quel momento avevo conosciuto soltanto l'arte realistica [...]. d'improvviso, per la prima volta, vidi un quadro. Il catalogo diceva che si trattava di un pagliaio, ma non riuscivo a riconoscerlo. Questa incapacità di riconoscere il soggetto mi turbò [...]. Sentii oscuramente che in questo quadro mancava l'oggetto”. Il realismo di Monet diventa dunque, paradossalmente, perdita dell'oggetto: diventa *surrealismo*. E dunque, prosegue Kandinsky, “notai con stupore che [...] il quadro [...] continuava sempre, in modo inatteso, a fluttuare davanti agli occhi fin nei minimi particolari [...]. La pittura divenne per me una forza e una magnificenza fiabesca. Senza che me rendessi conto era screditato davanti ai miei occhi l'oggetto come elemento indispensabile del quadro”.

Anche la scienza entra in questo “quadro” tracciato da Kandinsky, e non come certificazione della solidità della realtà del mondo, ma come la sua messa in questione. Zola, cercando le regolarità e le leggi del comportamento umano e del progresso sociale, aveva trovato l'entropia, la dissipazione. Kandinsky, nella scoperta dell'atomo, che gli si *fa visibile attraverso il quadro di Monet*, trova la conferma della disintegrazione della resistenza oggettiva del mondo e l'apertura di una nuova esperienza: “La disintegrazione dell'atomo fu per me come la disintegrazione del mondo. D'improvviso i muri più massicci crollarono. Tutto divenne incerto, malsicuro, mutevole. Non mi sarei meravigliato se una pietra si fosse fusa nell'aria davanti a me e fosse diventata invisibile”.

L'eccesso di visibilità porta inesorabilmente verso l'invisibile. Questo è l'autentico problema di fronte a cui ci troviamo guardando la pittura nell'età del divisionismo.¹³⁴² (p. 18)

Cieli artificiali

[Nota 8: R. M. Rilke, *Sonetti a Orfeo*, a cura di C. Groff e E. Pothoff, Marcos y Marcos, Milano 1986, II, 12 e *Elegie duinesi*, a cura di E. e I. de Port, Einaudi, Torino 1978, *passim*.]

Monet, dentro la Gare Saint-Lazare, come ha detto Arcangeli, e commentato Rosci nel suo saggio, aveva visto un altro cielo, un cielo artificiale, come quelli che, secondo Benjamin, ossessionavano Baudelaire nel suo pellegrinaggio parigino. Questo è il paesaggio della metropoli, con i suoi cieli e con le sue luci artificiali: questo è il paesaggio del moderno. E la natura non è il bordo esterno di questo paesaggio, ma ne fa parte: è intrinsecamente dentro di esso, indistinguibile da esso.

Ancora una volta Zola, come ha detto Segantini in una sua lettera, è l'osservatore più acuto di questo mutamento prospettico. La città è illimitata. In essa la natura ormai abita come scenario, o chiusa nella serra, nelle case, o catalogata in quella sorta di curiosi musei vegetali che sono i parchi urbani che vengono costruiti nella seconda metà dell'Ottocento. Ritroviamo la natura, per così dire allo stato puro, soltanto nel Paradou, il paradiso di una curiosa esperienza gnostica, ne *La faute de l'Abbé Mouret*. Ma c'è qui una curiosa inversione. Questa natura, allo stato primigenio e selvaggio, è chiusa tra mura: è un luogo concluso, e basta appunto una breccia in questo muro perché spiri il vento di fuori, quello che trascina in una esperienza incerta, oscura, oscillante.¹³⁴³ (p. 18)

¹³⁴⁰ Autores e conceitos-chave: realismo, mimese, realidade, verdade, arte, Dante, Boccaccio, Aristofane, Cervantes.

¹³⁴¹ Autores e conceitos-chave: espaço do meio, zona de sombra, Baudelaire, Flaubert.

¹³⁴² Autores e conceitos-chave: oscilação, divisionismo, impressionismo, surrealismo, realismo, desintegração do átomo, dissipação, invisível, Monet, Kandinsky, Zola.

¹³⁴³ Autores e conceitos-chave: modernidade, natureza, paisagem, metrópole, luz artificial, céu artificial, Baudelaire, Rosci, Segantini, Monet, Zola.

Il moderno non ha limiti né confini. Il limite va dunque scoperto dentro la cosa stessa, e questo limite è in realtà un *limen*, una soglia, un transito. E in questo spazio di mutamento, in questo stesso mutamento, forse è possibile scorgere, come dirà Rilke, la figura che salva, quando abbiamo scoperto che questa possibilità è proprio nell'irrevocabile essere terreni: nell'essere effimeri, in mezzo alle cose affimere.

Questo è lo sguardo che, anche *en plein air*, viene portato sul mondo e sulla natura. E questo è lo sguardo che va oltre la natura: il naturalismo è surnaturalismo, come aveva capito Aragon che pone, come un grande omaggio a Zola, la biondezza di Nana, a illuminare i passaggi in cui transita lo straniero: il paesano che attraversa Parigi con gli occhi dello stupore.¹³⁴⁴ (p. 19)

Arabeschi

[Nota 9: Il saggio di Loos, contenuto in *Parole nel vuoto* è commentato da Broch nel *Kitsch*, cit., a cui si rimanda anche per il riferimento al testo di Forte e a quello di Cacciari.]

Adolf Loos ha scritto, nel primo Novecento, un saggio intitolato *Ornamento e delitto*. La formula si è via via rafforzata fino a pronunciarsi come ornamento è delitto. Broch nel 1911 aveva già sottolineato la volgarità, l'ovvietà, la *niaiserie* di questa idea. Eppure, ancora oggi, Luigi Forte presentando un'antologia di scritti di Broch, si pone dalla parte di Loos che "spazza via qualsiasi illusione su libertà artistica ed emancipazione del soggetto nel capitalismo", da cui, come dice Cacciari¹³⁴⁵, "nessun valore autonomo è districabile". Né Forte, né Cacciari, peraltro qui citato in uno scritto degli anni Settanta, si rendono conto come il presente rigore di Loos si ponga tutto all'interno di un'ottica – di un'estetica, ma anche di un'etica – mimetico-rappresentativa, in qualche modo inesorabilmente succube e celebratoria della realtà "così com'è". Si tratta di un platonismo perverso, che vede, sotto il mutare delle cose, l'idea dei rapporti di produzione capitalistica come l'inesorabile struttura reale, come la forma ineluttabile e immutabile del mondo: di quel mondo in cui, invece, come ha detto Marx, tutto si dissolve e diventa come l'aria.¹³⁴⁶ (p. 20)

L'ornamento non tende più, come nel barocco, a mostrare la ricchezza della realtà. Tende a una verità che sta oltre il reale, anche se è raggiungibile solo attraverso di esso. In questo senso, l'esempio estremo dell'ornamento è proprio la maschera tragica, quella che Hölderlin aveva reso di nuovo disponibile alla modernità. E d'altronde il tragico – neanche nell'epoca classica – è mai stato mimesi. Il tragico si dice nelle parole di Eschilo: *to pathei mathos*, il sapere non attraverso la ripetizione, ma attraverso la passione del mondo e delle sue lacerazioni. E basta guardarsi intorno, nell'epoca del divisionismo, per vedere quali erano i "vicini" di questi artisti "ornamenti". Nietzsche e *La nascita della tragedia*; Dostoevskij, con la sua ripresa della duplicità tragica; e più in avanti la trasformazione di Rilke della condanna della caducità in un destino che ha in sé una bellezza "tremenda": la bellezza del "più", questa "addizione" che scorre l'incognito, ciò che è sconosciuto e indicibile anche agli angeli.¹³⁴⁷ (p. 20)

La fine del divisionismo

[I testi decisi sulla *Qabbalah* ebraica sono quelli di Scholem. Cfr. per es. G. Scholem, *Le grandi correnti della mistica ebraica*, trad. it. di G. Russo, Il Saggiatore, Milano 1965]

L'atto divisionista è la scoperta di un mondo da esplorare. È forse l'atto della creazione di un mondo. Un pensatore della *Qabbalah*, Luria, ha detto che il mondo è nato da una crisi: dalla "rottura del vaso" da cui è uscita la luce che è andata e nascondersi nel cuore buio delle cose. La crisi è stata determinata dal ritirarsi di Dio dal mondo, che diventa così il luogo di una terribile libertà umana. Dividere le cose, aprirne gli "spazi interstizi", secondo questo mito gnostico, non sarebbe dunque un atto distruttivo, ma l'atto creativo che libera, senza l'aiuto di Dio, la luce che è nelle cose: che svela il segreto luminoso della cosa. La cosa stessa diventa un minuscolo sole intorno a cui ruotano, come in una costellazione, gli eventi della nostra vita.¹³⁴⁸ (p. 21)

Ma il divisionismo termina. Dove è il suo termine? La sua fine e il suo confine?

La fluidificazione del reale che gli è propria ricompare nel *Fregio Beethoven* di Klimt, e si mantiene nella sinuosità serpentina delle sue figure, negli arabeschi dei ritratti tardi. È anche – e non sto parlando ovviamente di tecnica divisionista – nel movimento tumultuoso del Boccioni futurista, o

¹³⁴⁴ Autores e conceitos-chave: limite, confirm, *limen*, *soglia*, *soleira*, *trânsito*, *naturalismo*, *camponês*, *estrangeiro*, Rilke, Aragon, Zola.

¹³⁴⁵ Sobre Loos, Cacciari também trabalha em: CACCIARI, Massimo; AMENDOLAGINE, Francesco. Prefazione. *Oikos: da Loos a Wittgenstein*. Roma: Officina, 1975, p.7-9; CACCIARI, Massimo. Loos-Wien. In: *Oikos: da Loos a Wittgenstein*. Roma: Officina, 1975, p.11-61.

¹³⁴⁶ Autores e conceitos-chave: ormento, delitto, mudança, mimese, representação, Loos, Cacciari, Forte, Marx.

¹³⁴⁷ Autores e conceitos-chave: barroco, ornamento, máscara trágica, repetição, paixão, laceração, Hölderlin, Nietzsche, Êsquilo, Dostoevski, Rilke.

¹³⁴⁸ Autores e conceitos-chave: ato criativo, ato destrutivo, divisionismo, Luria.

nell'attonito sguardo sulla disgregazione del mondo di Kandinsky. Forse ne troviamo traccia nel mondo immaginale, in quella striscia intermedia tra realtà e pura immaginazione in cui lottano le forme di Franz Marc fino a trovare la loro misura in una natura redenta da uno sguardo visionario. E la pietrificazione malinconica del mondo di De Chirico è forse estranea alla scoperta dell'inarrestabile fuga delle cose che oscillano fra luce e buio nella pittura divisionista?¹³⁴⁹ (p. 21)

Potremmo avanzare un'ipotesi. L'orizzonte divisionista, che si disegna al di là di ogni estetica mimetico-rappresentativa, è l'orizzonte esteso dell'arte del Moderno. La scoperta che l'arte non è riproduzione della realtà, ma costruzione di un rapporto inedito con un mondo sconosciuto, impone all'arte stessa una responsabilità etica ben più grande di quella che ne ha fatto in passato, e anche recentemente, il tramite per comunicare teologie, filosofie o ideologie.

Questa è sinseramente un'ipotesi che mi convince. Ma forse è troppo generale. Torniamo dunque all'intuizione benjaminiana di partenza: il divisionismo ha sognato lo *Jugendstil*. E cerchiamo di capire che cosa significa questo sogno, magari affrontandolo, come capita nell'interpretazione dei sogni, per una via obliqua.¹³⁵⁰ (p. 21)

I Funerali di Lantier

[Nota 11: Per il testo e il commento al *Capolavoro sconosciuto*, cfr. F. Rella, *Metamorfosi*, Feltrinelli, Milano, 1988; Per il testo dell'*Oeuvre* e per il commento cfr. F. Rella, *Limina. Il pensiero e le cose*, Feltrinelli, Milano, 1987. Ho parlato per Lantier del *ritratto* di una città. Klimt, quando dipinge un paesaggio, fa ancora pittura paesaggistica, o piuttosto non ne fa un ritratto, analogo ai grandi ritratti, percorso dallo stesso demone? R.M. Rilke *Elegie duinesi*, I. cit.]

Taylor, Rapetti e Madrignani hanno mostrato l'impatto, tutto sommato modesto, che questa pittura, quella che abbiamo chiamato la pittura del divisionismo, ha avuto nell'area europea al suo apparire. C'è comunque una data che all'interno di quest'epoca, va sottolineata. È il 1886.

Nel 1886 c'è l'VIII e ultima esposizione degli impressionisti; prende vita il movimento del neoimpressionismo, che guardava dunque all'equivoco naturalista implicito nell'impressionismo come a un suo passato; Segantini si stabilisce a Savognino, nelle Alpi svizzere, e inizia la sua avventura divisionista. E Van Gogh ha appena finito il suo grande quadro, *I mangiatori di patate*, quando, nei primi mesi dell'anno, legge come un ammaestramento profetico i primi capitoli del feuilleton del romanzo di Zola, *l'Oeuvre*.¹³⁵¹ (p. 21)

Lantier è, in qualche modo, l'inventore dell'impressionismo, con un'opera che è, di fatto, *Le déjeuner sur l'herbe* di Manet. È protagonista della pittura *en plein air*, e di stupendi intérieurs vegetali come Monet. Ma sente che questo non è il paesaggio del suo tempo. Il paesaggio del suo tempo, come aveva capito Monet, è la città, con i suoi marciapiedi in cui la gente si mescola e si muove come il vapore che sale da un crogiuolo, visibile, ma inafferrabile; con i grandi manifesti pubblicitari, che sono come l'efflorescenza di una inguaribile febbre sulla sua fronte; con lo stridore delle sue mille voci che, aveva detto Baudelaire, devono essere comprese in una forma, in una canzone. E una sera scopre quale può essere il punto di vista per il ritratto della città. Un punto da cui si domina *l'Ile de la Cité*.¹³⁵² (p. 22)

La verità scarlatta

[Novamente nota 11: Per il testo e il commento al *Capolavoro sconosciuto*, cfr. F. Rella, *Metamorfosi*, Feltrinelli, Milano, 1988; Per il testo dell'*Oeuvre* e per il commento cfr. F. Rella, *Limina. Il pensiero e le cose*, Feltrinelli, Milano, 1987. Ho parlato per Lantier del *ritratto* di una città. Klimt, quando dipinge un paesaggio, fa ancora pittura paesaggistica, o piuttosto non ne fa un ritratto, analogo ai grandi ritratti, percorso dallo stesso demone? R.M. Rilke *Elegie duinesi*, I. cit.]

Studiando la nascita dell'estetica proustiana, di quel pensiero capace di mescolare, senza annientarli, ma anzi facendoli vivere nella loro differenza, il buio della notte e la luce dell'intelligenza nell'attimo del risveglio, sono colpito dal fatto che Proust faccia vivere questa duplicità nel simbolo di un angelo rosso. È ancora più colpito dal fatto che un filosofo persiano del XII secolo, Sohravardī, ponga sul cammino del pellegrino, per condurlo verso nuove forme di conoscenza, un angelo scarlatta: rosso perché sta tra il giorno e la notte, perché mescola il bianco della luce al buio.¹³⁵³ (p. 24)

Mitologie

[Nota 12: Per l'analisi di Proust e Sohravardī, cfr. *Bellezza e verità*, cit. Per Klimt e *Nuda Veritas* cfr. C. Melloni, *Gustav Klimt. Il sigillo della contraddizione*, Arsenale, Venezia 1989.]

¹³⁴⁹ Autores e conceitos-chave: divisionismo, confirm, Klimt, F. Marc, De Chirico, Kandinsky.

¹³⁵⁰ Autores e conceitos-chave: estética mimético-representativa, ética, *Jugendstil* (Art Nouveau), Benjamin.

¹³⁵¹ Autores e conceitos-chave: impressionismo, Taylor, Rapetti e Madrignani, Segantini, Van Gogh, Zola.

¹³⁵² Autores e conceitos-chave: cidade, paisagem, impressionismo, Manet, Monet, Zola.

¹³⁵³ Autores e conceitos-chave: anjo vermelho, noite, dia, mescla, Sohravardī, Proust.

La filosofia, da Platone in poi, aveva predicato che l'accesso alla bellezza e alla verità era di ordine razionale, e che la ragione diventava tale soltanto avendo lasciato alle sue spalle il mito. Nella complessità sempre crescente del moderno si afferma invece la necessità di un "altro pensiero" (*Andersdenken*, l'ha chiamato Musil) che mescoli la precisione della ragione alla capacità del mito di illuminare il molteplice, il contraddittorio, il plurale. Per questo Hölderlin dice che i saggi tendono al bello, alla fine, ma che questo bello si raggiunge non per sottrazione dell'individualità e delle passioni che ad essa sono connesse, ma attraverso il *pathos*. Hölderlin, anzi, nell'*Iperione*, ritraduce il detto eschileo "attraverso il patire il sapere", in "attraverso il patire la bellezza". Per questo Leopardi dice che il sapere consiste nel trattare da freddissimo ragionatore quello che solo l'ardentissimo poeta può conoscere. Per questo Rimbaud parla di "un ragionato sregolamento di tutti i sensi" che solo può farci veggenti, capaci di rispondere alla necessità "di essere moderni".¹³⁵⁴ (p. 25)

Quello che si è articolato per sentieri secondari lungo tutto il XIX secolo ora, nell'età del divisionismo, si afferma in tutta la sua forza. Dopo aver verificato che la natura è afferrabile solo per via traversa, attraverso l'artificio (anche tecnico, anche dei materiali e della tela); dopo aver verificato che la metafisica della luce portava sempre con sé un lato oscuro, il cono d'ombra che ogni cosa proietta come sua irrevocabile e irrinunciabile verità; dopo aver capito che per cogliere la cosa, era necessario andare oltre la cosa, e afferrarla non come oggetto ma come uno spazio carico di tensioni, gli artisti dell'età del divisionismo aprono davanti al Novecento la visione della necessità del mito.¹³⁵⁵ (p. 25) Solo Kafka sembra non ricapitolare nulla, perché è già miracolosamente dentro una scrittura e una modalità di pensiero mitico.¹³⁵⁶ (p. 25)

Le madri e Orfeo

[Nota 13: Per il testo e l'analisi del *Più antico programma dell'idealismo tedesco*, cfr. *Bellezza e verità*, cit.]

Il mito ha fatto rinascere mille volte Narciso, ogni volta che si è trovata la figura in cui esso potesse trasparire. E così, non appena nello specchio si disegneranno i tratti fugaci della bellezza, della "più bella", allora nei suoi lineamenti, ancora una volta, un'altra volta, "irrompe il luminoso, il redento Narciso".¹³⁵⁷ (p. 26)

RELLA, Franco. (org.). Il dissidio della bellezza.¹³⁵⁸ In: *Bellezza e verità*. Milano: Feltrinelli, 1990, p. 7-39.¹³⁵⁹ (Textos de Charles Baudelaire, Gustave Flaubert, Marcel Proust, Simone Weil)

1. *Virtus noetica e virtus unitiva*

La *phronesis* tragica è, come dice Eschilo nell'*Agamennone*, un "sapere attraverso il patire", attraverso la passione del mondo. Questa saggezza giunge "anche a chi non vuole", anche "nel sonno" quando dinanzi al cuore, "trasuda l'affanno memore del male". Platone ha dichiarato guerra a questo sapere, farmaco che avvelena l'animo rendendolo propenso a credere che reale sia l'impermanenza del mondo, e non le idee che non mutano, così come non muta la loro episteme. Così la sapienza, con Platone, diventa teoria, anche se trae paradossalmente origine dal *pathos* più grande. La teoria nasce infatti come amore; o meglio, come amore di bellezza.

¹³⁵⁴ Autores e conceitos-chave: mito, beleza, razão, Platão, Hölderlin, Rimbaud, Musil, Leopardi, Rimbaud.

¹³⁵⁵ Conceitos-chave: mito, divisionismo.

¹³⁵⁶ Autores e conceitos-chave: mito, Kafka.

¹³⁵⁷ Autores e conceitos-chave: mito, Segantini.

¹³⁵⁸ Uma versão anterior a "Il dissidio della bellezza", introdução ao livro *Bellezza e verità*, foi publicada por Rella, com o título de "L'angelo e la sua ombra" [*Rivista di estetica*, Torino: Rosenberg & Sellier, anno XXIX, n.31, 1989, p.116-134.]. Desta forma, os fragmentos aqui colocados, foram selecionados principalmente porque sugerem modificações e acréscimos em relação à primeira versão do texto.

No final de "Il dissidio della bellezza", Rella o situa dentro da pesquisa que desenvolve:

"Questo saggio non vuole essere un'introduzione ai testi qui antologizzati, ma piuttosto accompagnarsi e confrontarsi con essi sulla via che questi aprono a un diverso pensiero della nostra modernità. Il tema della bellezza è decisivo per questo pensiero e può rianimare una tensione etica e conoscitiva, che si offre come una nuova chance per i dissidi e le problematiche estreme di fronte alle quali oggi ci troviamo.

Questo saggio fa dunque parte di una prolungata riflessione e di un lavoro più ampio. Na prima versione più ridotta, con il titolo "L'angelo e la sua ombra", è stata scritta per il numero della "Rivista di estetica" dedicato al romanticismo, ed è stata discussa nel convegno "Pensar el presente" nel giugno 1989 a Madrid presso il Circulo de bellas artes, e sarà pubblicata anche nei Quaderni del circolo stesso. I temi di questo saggio sono ripresi in forma più ampia e articolata in un libro, in corso di pubblicazione presso Feltrinelli, dal titolo: *L'ombra della bellezza*.

Nella sua prima versione, questo saggio era dedicato a Pietro Citati. Al suo nome vanno aggiunti quelli degli studenti che hanno seguito i miei corsi di Letteratura Artistica all'Università di Venezia perché, con loro, questa ricerca si è trasformata in una straordinaria avventura didattica e conoscitiva.

Le indicazioni bibliografiche essenziali, relative ai testi antologizzati, saranno date nelle brevi introduzioni e nelle note ai testi stessi." (p. 29)

¹³⁵⁹ O livro traz textos de Charles Baudelaire ("Fugacità e bellezza"; "Il pittore della vita moderna"), Gustave Flaubert ("L'amore implacabile"; "Dalle lettere"), Marcel Proust ("L'adorazione perpetua"), Simone Weil ("Eros e Logos"; "L'etica della bellezza") antecipados por nota introdutiva e referências bibliográficas.

È questo amore che spinge l'uomo nella sua lunga peregrinazione nel mondo, dall'esilio nella caverna verso la luce che, uguale a se stessa, mai muta: immenso mare in cui le differenze, che increspano la superficie della terra, e la frastagliano di ombre e di ostacoli, di allettamenti e di errori, si placano nell'identità che è vera *sophia*. Anche quaggiù, nel mondo, la bellezza "luminosa e risplendente" è afferrata dalla vista (*thea*), il "più luminoso dei nostri sensi". Ma, una volta afferrata, essa ci afferra, fa crescere le ali che ci spingono in alto, verso ciò che solo la mente può intuire: lo splendore assoluto della verità, il termine della nostra ricerca, il termine stesso dell'amore: il *telos ton erotikon*.

Questo rapporto, che Platone istituisce fra bellezza e verità, porta Heidegger, nel periodo in cui più era interessato attraverso le letture di Hölderlin, Rilke e Trakl a trovare un linguaggio altro rispetto alla metafisica, a negare ogni dissidio fra arte e filosofia, fra arte e conoscenza, e dunque, implicitamente, fra filosofia e tragedia, tra sapienza tragica e teoria. Tra le due dimensioni, secondo Heidegger, c'è solo distanza, in quanto il bello – e il bello artistico in particolare – è ciò garantisce la possibilità e la difesa dello sguardo sull'essere, è ciò che garantisce, dunque, in ultima istanza la *teoria*.

Si tratta di un fraintendimento perché in nessun luogo Platone ha legato la bellezza alla tecnica e alla poesia o all'arte. Queste hanno sempre a che fare con la manipolazione, con l'imitazione di imitazioni: di ciò che nella natura è imitazione dell'idea, mentre la bellezza è un costante superamento del sensibile: è ciò che ci spinge ad andare oltre il corpo, o il discorso, o la cosa amata, per scoprire l'unica bellezza che è nei corpi, nei discorsi e nelle cose, e di qui fino all'*episteme ton erotikon*, alla scienza amorosa che è appunto contemplazione, *theoria*, dell'unità assoluta del reale nell'idea, trasformando l'oggetto stesso dell'amore in un *theoremata*.¹³⁶⁰ (p. 8)

2. Nella selva oscura¹³⁶¹

La selva delle dissomiglianze è la selva oscura di Dante, è il luogo pieno "di ombre e di errori, e di intrichi perplessi e incerti, e di bestie feroci, e di difficoltà e di molti pericoli occulti" di cui parla Petrarca nelle *Senili* (IV, 5). La selva è ciò che "i filosofi chiamano *indigesta materia*, quella che i Greci chiamano *hulen*", come dice Poliziano, o anche il Landino che la definisce "*ultima autem omnium hule, quam nos sylvam dicimus*". L'intrico della selva, la pluralità dei suoi intrecci e dei suoi sentieri, viene dunque vissuta come ciò che "*in infimo residet*", come ciò che sta più in basso, l'assolutamente opaco e informe. Poliziano esplicitamente, e Landino implicitamente, si richiamano a Cicerone (Tusc., III, 35, 47-49), derivando l'immagine della selva dalla "opacità del corpo e della sua caligine", rianimando ancora una volta la polemica platonica contro il pathos del mondo che si iscrive sulla superficie del corpo. Cicerone si scaglia in fatti contro le "perturbazioni dell'animo", le "libidini", le "corruzioni", quelle cose che "i Greci chiamano *pathe*" e che potrebbero essere definite "*morbos*" (malattie), quella *commatio animis* che trova la sua giusta definizione nel termine "*insania*"¹³⁶² (folia). (p. 9)

Kant e Hegel riproporranno un'altra grande e poderosa teoria della bellezza, la teoria estetica, con la quale però la bellezza esce definitivamente dall'ambito della teoria: rompe i suoi legami con la conoscenza. Diventa con Kant *piacere*, gusto, che non ha più alcun legame con l'esperienza metafisica di Platone, e nemmeno con la "felicità" del conoscere di Tommaso. Diventa con Hegel un rapporto aurorale con il mondo, che deve essere superato dall'astrazione concettuale, che è un dominio in cui la tensione dell'amore è sostituita dalla tensione razionale e, infine, dal dominio puro, che è un piacere in sé e per sé, che è valore. Che è anzi il valore assoluto.

Ma proprio sul crinale di questa trasformazione emerge, come una sorta di spigolo inaggrabile, un altro volto della bellezza. Hölderlin ne riconoscerà il carattere tragico e metafisico insieme, e ne insegnerà il pathos fino ad esserne travolto.¹³⁶³ (p. 10- 11)

3. Pollini¹³⁶⁴

Come un polline sono le cose e gli esseri che abitano la terra. Il pensiero è di casa in questo *ovunque*: in questo spazio di dissomiglianze che diventa lo spazio di una nuova esperienza umana. Agiamo su queste dissomiglianze attraverso la legge delle similitudini o, come dirà Baudelaire, delle corrispondenze, ma consapevoli, come ha detto Novalis, che ogni somiglianza non è altro che una dissomiglianza presa a rovescio. Il "come" che stabilisce un rapporto di somiglianza fra due esseri scopre infatti lo spazio della differenza: quello spazio di mezzo che la metafisica scolastica aveva cercato appunto di annullare attraverso la *virtus unitiva* dell'amore, e che la filosofia moderna aveva cominciato a cercare di dominare, sconfiggere o colonizzare, attraverso la potenza del concetto.

In questo spazio di mezzo inizia un nuovo viaggio nell'incognito: il viaggio del moderno. Ma per questo viaggio la "chiamata" viene ancora una volta dalla bellezza. Da ciò che ancora viene nominato come

¹³⁶⁰ Autores e conceitos-chave: beleza, amor, teoria, teorema, Platão, Êsquilo, Heidegger, Hölderlin, Rilke, Trakl.

¹³⁶¹ "Nella selva oscura" não existe na versão anterior do texto.

¹³⁶² Autores e conceitos-chave: selva, *hulen*, corpo, Petrarca, Dante, Landino, Cicerone, Poliziano.

¹³⁶³ Autores e conceitos-chave: teoria da beleza, teoria estética, prazer, felicidade, experiência metafísica, tragédia, Kant, Hegel, Platão, Tommaso, Hölderlin.

¹³⁶⁴ Na outra versão do texto, *Pollini* aparece como o segundo fragmento, e, as considerações, embora sejam as mesmas, nesta, são mais desenvolvidas.

bellezza, ma che non ha più rapporto, se non nella tensione metafisica, con l'idea tradizionale di bellezza.

Baudelaire ne ha intuito la novità con un tratto di genio che fa di lui forse l'intelligenza più audace del XIX secolo. Flaubert cercherà di tracciarne il profilo servendosi paradossalmente di un rigore cartesiano spinto fino alla sua allucinazione, fino al suo rovesciamento. Dostoevskij, Proust e Simone Weil si spingeranno ancora più là, in quanto avranno compreso che questa bellezza disabituale, dissonante, plurale e contraddittoria, non ha solo un futuro. Ha anche un passato che dovrà essere, come ha detto Schlegel all'inizio del moderno, profeticamente attualizzato.¹³⁶⁵ (p. 12)

4. La porta sbarrata¹³⁶⁶

Ma l'accesso al passato è un accesso sbarrato. Questo è il senso della tragedia, come si esprime nella tragedia per eccellenza, nell'Edipo re.

Edipo è "il primo tra gli uomini" perché ha sciolto la città dall'incubo "della dura incantatrice". L'ha sciolto con l'intelligenza indagatrice, quella che scruta le tracce disperse nel mondo, nascoste sulla superficie della terra, e ne individua il senso. Ma ora, nelle sofferenze che affliggono la città, pur percorrendo "molte vie vagando con il pensiero", pur con l'aiuto dell'oracolo che indica il luogo e il senso della colpa, non riesce a decifrare la traccia, che è anzi per lui "irricognoscibile traccia". C'è in lui una sorta di *hybris*, la certezza che appena egli scorgerà anche il più piccolo indizio, potrà "spiegare molte cose".¹³⁶⁷ (p. 13)

5. Nel deserto dell'amore¹³⁶⁸

Solo il dolore della separazione, vera o presunta, solo la lacerazione della gelosia rompono la grigia coltre uniforme della noia. Ma quando egli cerca di superare, ancora una volta, questo dolore nel possesso, finisce per trasformare questa stessa coltre in un sudario, nell'irredimibile notte senza confini della morte.

E anche questo è un insegnamento dimenticato della tragedia. La sofferenza è sapere quando si accompagna non al dominio violento della spada, ma alla *charis*: alla grazia, che risuonerà nelle parole di Simone Weil come la più grande rianimazione del tragico nella modernità.¹³⁶⁹ (p.15)

6. Un lembo di luce gialla¹³⁷⁰

Abbiamo detto che un personaggio in una narrazione è un rapporto con il mondo scelto fra mille rapporti possibili. E che questa possibilità può essere, nel racconto, spinta fino al limite estremo. Ognuno dei personaggi proustiani è l'esplorazione di una possibilità: delle vie che possono condurre ad una ricomposizione del mondo al di là del deserto dell'abitudine.¹³⁷¹ (p. 15)

Un'altra possibilità, molto prossima a Proust, è Bergotte, ovvero la scrittura attiva: l'apparente risposta al "voglio diventare scrittore", che è, secondo Deleuze, il desiderio più profondo del narratore.¹³⁷² (p. 16)

7. L'angelo del mattino¹³⁷³

È a questo punto, dopo il suo fallimento amoroso con Albertine e dopo la morte di Bergotte, che Proust inserisce nella sua opera, al centro della *Prigioniera*, il suo lembo giallo. È il vertice della *Recherche*, il *septuor* di Vinteuil, "l'opera nuova", la "rosa aurorale", che introduce a un "universo incognito", con la sua voce aspra, rosa, tanto diversa dal candore della sonata che aveva affascinato in passato Swann, poi Il Narratore. È "come l'aurora di una misteriosa speranza", "ineffabile e stridente", con una "sfumatura scarlatta in cui era sommerso l'inizio come un mistico canto di gallo", l'"appello dell'eterno mattino".

Il Narratore si rende conto che all'interno di questa musica si presentano elementi differenti, inconciliabili universi di senso possibili. Non sa ancora coglierne il nesso. Sono ancora universi chiusi, come ognuno dei suoi amori. Solo più tardi coglierà ciò che unisce questi universi in una *complexio* di differenze, come tutti gli amori si uniscono nel pluriverso conflittuale dell'amore.

Per intanto egli è di fronte all'esperienza di questa musica, che sembra svelare una verità segreta. L'immagine della verità che viene di solito immediatamente alla mente è quella della luce, ma non è

¹³⁶⁵ Autores e conceitos-chave: pensamento, pólem, espaço do meio, viagem, modernidade, beleza, Baudelaire, Weil, Proust, Novalis, Schlegel, Flaubert, Dostoevski.

¹³⁶⁶ O fragmento "La porta sbarrata" foi acrescido na segunda versão.

¹³⁶⁷ Conceitos-chave: tragédia, passado, *hybris*.

¹³⁶⁸ O fragmento "Nel deserto dell'amore" corresponde ao número 3, na versão anterior do texto.

¹³⁶⁹ Autores e conceitos-chave: dor, confim, tragédia, morte, Simone Weil.

¹³⁷⁰ Na primeira versão o fragmento se chama "Un lembo di luce sull'orlo della morte".

¹³⁷¹ Autores e conceitos-chave: narração, personagem, limite, Proust.

¹³⁷² Autores e conceitos-chave: desejo, escritor, Proust, Deleuze.

¹³⁷³ Na primeira versão o fragmento se chama "L'angelo scarlato".

possibile “paragonare all’abbagliante immobilità della luce quel che, invece, è vita, perenne e beato movimento”.¹³⁷⁴ (p. 17)

È questa conoscenza che ci fa cittadini di una “patria incognita”, che modifica la nostra esistenza e la rende analoga a quella della “patria interiore”, di quella “patria perduta” verso la quale muoviamo nel nostro pellegrinaggio nel mondo. Qui è la conoscenza marginale, quella che non possiamo comunicare “nemmeno da amico a amico, da maestro a discepolo, da amante a amante”, perché in essa è l’ineffabile di ciò che ognuno ha sentito e che è “stato costretto a lasciare sul limite della frase”, e che solo l’arte riesce a dire, dandoci così “altro occhi”, permettendoci di “vedere l’universo con gli occhi di altri”: “i centro mondi che ognuno di loro vede, che ognuno di loro è”.

Il senso di questa conoscenza – la *charis* che la illumina e che ne emana – è un conflitto che non ha né vincitori né vinti, è il conflitto che solo permette di vedere entrambi gli elementi in lotta, contrapposti, nella loro differenza.¹³⁷⁵ (p. 18)

Questo conflitto della differenza è il centro che attrae a sé le immagini vissute, anche il male e la profanazione, come quella della figlia di Vinteuil e della sua amica, che ha dipanato la scrittura misteriosa di questa musica portandola ad essere. A essere la “gioia ignota, la presenza mistica dell’Angelo scarlatto del mattino”.¹³⁷⁶ (p. 18)

8. Attraverso l’ombra¹³⁷⁷

Proust li trasforma in filosofia l’esperienza della visione del septour. Il reale è costituito di frammenti. Ne conosciamo la verità soltanto nell’attimo di un’illuminazione, come quella della *madeleine*, o come quella scaturita dalle pieghe di un tovagliolo, che resuscita dentro di noi l’aria che abbiamo già respirato, il passato che sembrava per sempre precluso, e, attraverso il passato, ci avvicina alle cose che sono presso di noi, che sono per noi. La loro bellezza è l’annuncio della verità che vi è nascosta. Ma come fissare e dire questa verità se essa è, come le impressioni che ce la consegnano, inesorabilmente fuggitiva?¹³⁷⁸ (p. 19)

9. Angeli¹³⁷⁹

Il *septuor* di Vinteuil è l’angelo scarlatto del mattino. Il romanticismo è pieno di angeli purpurei, da Jean-Paul, a Rückert, da *Séraphita* di Balzac, alla *Légende des siècles* di Victor Hugo. Ma c’è un angelo triste che forse Proust ha sentito più vicino degli altri. È l’angelo di *Aurélia* di Nerval.¹³⁸⁰ (p. 20)

Questo angelo triste comunica una gioia mai prima conosciuta. Comunica un sapere “su dei soggetti mistici”, che spinge il protagonista addirittura a pensare di “sapere tutto”. Ed è questo sapere che porta il protagonista agli addii, al viaggio verso l’Oriente, accompagnato da un “inno misterioso”, che lo riempie di “una gioia ineffabile”, inseparabile dal brivido di una arcana nostalgia della terra. “Tutto cambiava forma intorno a me”. Infatti, in questa straordinaria esperienza non è intervenuto un angelo qualsiasi, ma Gabriele, *il dator formarum*.¹³⁸¹ (p. 20)

10. L’angelo delle forme¹³⁸²

Corbin ha attirato l’attenzione sull’analogia fra l’angelo di Nerval e l’ “angelo incorporato” di Sohrevardi, analogia che ci permette di ipotizzare una parentela fra il romanzo di formazione e il racconto tradizionale di iniziazione. Questa analogia, come vedremo, implicita nel *Voyage* di Baudelaire, in Flaubert, oltre che in Nerval e in gran parte del romanticismo, è molto più evidente e stringente con Proust.

Il pellegrino, nel racconto di Sohrevardi, incontra l’Angelo-Saggio e gli chiede il motivo del suo colore purpureo. L’angelo della saggezza risponde che il suo colore è bianco, ma che egli si rende visibile nel colore purpureo perché “quando una cosa bianca qualsiasi, la cui bianchezza è solidale alla luce, viene ad essere mescolata con il buio, appare allora in effetti rosseggiante. Osserva”, prosegue l’angelo, “il crepuscolo e l’alba, bianchi l’uno e l’altra, poiché sono in connessione con la luce del sole. Ma il crepuscolo e l’alba sono uno spazio di mezzo: un lato verso il giorno, che è la bianchezza, e un lato verso la notte, che è nerezza, di qui la porpora del crepuscolo del mattino e della sera”.¹³⁸³ (p. 20-21)

¹³⁷⁴ Autores e conceitos-chave: narração, limbo amarelo, anjo, Proust.

¹³⁷⁵ Conceitos-chave: conoscenza, patria incognita, pátria interior, pátria perdida.

¹³⁷⁶ Conceitos-chave: mal, profanação, anjo vermelho.

¹³⁷⁷ Na versão anterior, o fragmento chama-se “Verso l’ombra”.

¹³⁷⁸ Autores e conceitos-chave: filosofia da experiência, passado, sombra, Proust.

¹³⁷⁹ O fragmento que possui o mesmo título na versão anterior, apenas modifica o primeiro parágrafo nesta versão.

¹³⁸⁰ Autores e conceitos-chave: anjo, anjo púrpuro, narração, Balzac, Victor Hugo, Proust, Nerval.

¹³⁸¹ Conceitos-chave: anjo, saber, viagem.

¹³⁸² Na versão anterior, o fragmento chama-se “L’angelo della conoscenza”.

¹³⁸³ Autores e conceitos-chave: anjo, ensaio, cor, espaço do meio, Baudelaire, Flaubert, Proust, Nerval, Sohrevardi.

11. Gnosi¹³⁸⁴

Con Sohrevardi siamo all'interno di una esperienza gnostica, che è un tratto non peculiare di una singola religione, ma, propriamente, una *Weltreligion*, una religione universale. La mescolanza di luce e di ombra è costitutiva del mondo già, per esempio, nel Vangelo di Filippo. In questo senso gli estensori del *Più antico programma dell'idealismo tedesco*, quando parlano di una "mitologia della ragione" è probabile che si riferiscano, implicitamente o esplicitamente, ai racconti di iniziazione gnostica. Ma quello che ci interessa sottolineare, al di là ipotesi suggestive ma poco dimostrabili, sono le stupefacenti analogie fra l'angelo scarlatto del *septuor* di Vinteuil in Proust e l'arcangelo incorporato di Sohrevardi: il colore rosso come il colore della mescolanza, dello spazio di mezzo, del sapere che lega il cielo e la terra, le molte forme e i molti frammenti in cui noi abbiamo esperienza del mondo; il fatto che questa conoscenza del mondo come pluralità e frammento, come mescolanza di buio e di luce, si dà come *cognitio matutina*, che introduca al pellegrinaggio della terra straniera alla ricerca della patria abliata, viaggio che ci de-situa da ogni abitudine nel cuore stesso di atopia, là dove, però, scopriamo le meraviglie del mondo.¹³⁸⁵ (p. 22)

I transiti fra la cultura orientale e Proust possono essere stati molteplici, anche se Sohrevardi rappresenta, come dice Citati, un sapere ignoto alla stessa Persia, tanto che sarebbe più giusto parlare di una forma analoga in cui si dà, a distanza di secoli, una esperienza analoga, la stessa forse che farà dire a Rilke: "L'angelo delle Elegie non ha niente a che fare con l'angelo cristiano (piuttosto con le figure degli angeli dell'Islam)..."

D'altronde, messi sulla pista di una figura analoga per una esperienza analoga, troviamo mille tracce prima invisibili, mille figure di angeli purpurei che annunciano l'esperienza di una nuova conoscenza, della *cognitio matutina* del crepuscolo del mattino.¹³⁸⁶ (p. 22)

12. Il risveglio¹³⁸⁷

La Recherche, l'opera assoluta, insieme a quella di Kafka, del nostro secolo, inizia con un risveglio. È il momento in cui la pluralità delle cose, delle forme, delle esperienze vissute si muove intorno a noi prima di essere semplificata, ridotta e uniformata, dalla forza dell'abitudine. È il momento in cui la potenza delle immagini dà all'intelletto che si sveglia una forza, un'acutezza sconosciute. È il momento in cui, nello spazio di mezzo tra il sonno e la veglia, ha luogo una esperienza immaginale e insieme noetica. Ma, come ha detto Proust, il risveglio dura un attimo, prima che le nostre abitudini esistenziali e cognitive prendano il sopravvento. Perché questo istante si prolunghi e diventi, come ha detto Benjamin, "l'ora della conoscibilità", esso deve diventare una *soglia*: il *limen* che ci introduca a un nuovo viaggio, nell'ovunque della pluralità frammentaria del mondo, sorretti da una speranza, o da una certezza, che è quella che faceva intravedere a Baudelaire, in mezzo ai labirinti di pietra delle grandi città e alle loro nebbie, la possibilità di tradurre l'urlo stridente in una canzone, che si alza sopra le brume dell'indistinto trasformandolo in un paesaggio.

Questo paesaggio è bellezza. Il problema è quello di muoversi in questa nuova bellezza.¹³⁸⁸ (p. 24)

13. L'oltranza della bellezza¹³⁸⁹

Baudelaire è stato il primo, forse, che ha visto fino in fondo la necessità di rompere l'armonia della bellezza, sia a livello dell'idea in sé, sia a livello di manifestazione dell'armonia naturale (la bellezza *Katà physin* di Aristotele), e di proporre un'idea di bellezza disarmonica, extra-naturale; come oltranza e come supplemento. Attraverso l'artificio, per esempio del trucco femminile, attraverso l'occhio cerchiato di ombretto, Baudelaire cercava una *finestra sull'infinito*.

Flaubert, con la sua idea di stile, come una rete tesa sopra l'insensatezza del mondo, scopre nella sua distanza da ogni tentazione mimetico-imitativa (da ogni *realismo*) la verità del mondo che non si dà nella sua mera manifestazione. In questo compito di costruire bellezza egli individua la più alta istanza etico-conoscitiva che l'uomo possa darsi, in un eccesso rispetto alle abitudini conoscitive e morali, che supera l'ansia e l'allucinazione del mistico puro.

Simone Weil ha affermato che "ogni valore che appare nel mondo sensibile è bellezza". Ma se "il bello è l'apparenza manifesta del reale", dobbiamo tener presente che "il reale è essenzialmente la contraddizione". La bellezza rende visibile e conoscibile la contraddizione, per questo è "scandalo", è "smembramento", rottura degli assetti ricevuti, pensiero che pensa insieme il suo contrario, per cui "in ogni bellezza c'è contraddizione irriducibile".

La componente, forse incoscientemente gnostica di Baudelaire e di Flaubert, è invece esplicita in Weil, per la quale portare a termine la creazione significa de-creare, rompere, mettere in crisi, aprirsi attraverso questa rottura all'altro.¹³⁹⁰ (p.24)

¹³⁸⁴ O fragmento "Gnosi" corresponde ao "Regio similitudinis" da primeira versão do texto. Embora haja mudança no título, o texto permanece praticamente o mesmo.

¹³⁸⁵ Autores e conceitos-chave: anjo, cor, espaço do meio, Proust, Sohrevardi.

¹³⁸⁶ Autores e conceitos-chave: oriente, ocidente, anjo púrpuro, Proust, Sohrevardi.

¹³⁸⁷ O fragmento "Il risveglio" corresponde ao "Il sapere del risveglio" da primeira versão.

¹³⁸⁸ Autores e conceitos-chave: despertar, espaço do meio, soleira (*soglia*), limen, beleza, Proust, Kafka.

¹³⁸⁹ Na primeira versão, o fragmento chama-se "L'oltranza".

14. I due volti del tempo¹³⁹¹

[...] La sua lettura [quella di Heidegger] di Hölderlin, più che mettere in discussione la metafisica attraverso la poesia, peiga anche la poesia dentro il suo linguaggio e le sue regole.

Il senso di un autentico oltrepassamento della volontà di potenza della metafisica deve essere piuttosto cercato nella tradizione lunga del romanticismo, quella che ci porta all'indietro verso una esperienza del mondo, forse di tipo gnostico, che non si dà nell'unità del concetto o dell'idea, ma nel viaggio, nella peripezia che ci porta attraverso le molte meraviglie del mondo, e più indietro ancora, prima del gesto di forza di Platone, alla *phronesis* tragica, all'uomo eracleiteo situato sulla soglia fra il giorno e la notte.¹³⁹² (p. 25)

Attribuiamo a Dio, dice Jonas, il carattere della bontà, della compresibilità e dell'onnipotenza. Di fronte al male del mondo, di fronte ad Auschwitz, "dobbiamo affermare con estrema decisione che una Divinità onnipotente o è priva di bontà o è totalmente incomprensibile". E poi è proprio il concetto di onnipotenza, tra quelli che ci permettono di pensare Dio, è il più problematico, "questo è l'attributo divino che deve essere abbandonato", per quanto possa apparire scandaloso questo abbandono per chi ha guardato a Dio come al dio degli eserciti, "con la mano forte e il braccio teso".

Dio non è intervenuto a impedire Auschwitz "perché non fu in condizione di farlo". La creazione è un atto di abdicazione. "Concedendo all'uomo la libertà Dio ha rinunciato alla sua potenza". Nella creazione la sovranità di Dio si manifesta nella rinuncia a se stessa in una "opzione radicale a tutto vantaggio dell'esistenza di un essere finito capace di autodeterminare se stesso. È un atto, infine, dell'autoalienazione divina".¹³⁹³ (p.25-26)

15. Forme e figure del pensiero¹³⁹⁴

Proust, stupendo i suoi critici, ha sempre parlato della sua opera come di una specie di romanzo, come qualcosa che sfugge, pur essendo una narrazione, ai generi letterari classici. La sua ambizione, superato l'estetismo – di Swann o di Ruskin: ciò che occultava la vera bellezza – era quella di raggiungere un "sapere per la vita", un sapere che andasse oltre l'*apatheia* filosofica, e scoprisse il pathos del mondo, l'amore delle cose che popolano la terra, la soglia su cui noi stiamo sulla terra.¹³⁹⁵ (p. 27)

Ma chi, dice Benjamin, potrebbe con un gesto rivoltare questa fodera?

L'amore per le cose, la fedeltà a ciò che è stato e a ciò che deve venire, è il gesto proustiano che rovescia la fodera, scoprendo, dice Benjamin, "*le revers moins du monde que de la vie*". È un gesto che scopre dunque il senso della vita stessa.

Perché la filosofia moderna non ha mai visto dentro questa fodera? Perché l'ha intravista un poeta come Baudelaire, uno scrittore come Flaubert, e infine degli "irregolari" della letteratura e della filosofia come Proust e Simone Weil?

Kundera ha cercato di dare una risposta a questa domanda, ipotizzando che la narrazione sia la grande forma conoscitiva della modernità, che ci propone il sapere dell'incertezza e del possibile: delle mille forme che si muovono nel battito delle ali dell'angelo scarlatto.¹³⁹⁶ (p. 27-28)

RELLA, Franco. Amore e contesa. In: HÖLDERLIN, Friedrich. Edipo il tiranno. Trad. Tomaso Cavallo¹³⁹⁷. Milano: Feltrinelli, 1991, p.7-42. ¹³⁹⁸

1. Nascita della tragedia

La democrazia è il primo tentativo (l'unico nell'antichità) di tenere insieme e di agire politicamente i conflitti senza risolverli coattivamente, ma cercando di strutturare la società con l'energia che essi esprimono. La filosofia, che trasforma, già con Parmenide, uno dei termini della polarità fra essere e non essere, in una falsa polarità: l'essere è il *me einai*, e il non essere è *ouk on*, un niente, che non riguarda né l'essere né il pensiero. [cfr. K. Heinrich, *Parmenide e Giona*, a cura di M. De Carolis, Guida, Napoli 1988] Platone spingerà l'audacia di questa affermazione fino a dichiarare nel *Fedone* che anche la morte è un "niente". E infine la tragedia, che trasforma il conflitto, l'antinomia tra

¹³⁹⁰ Autores e conceitos-chave: *oltranza* (excesso, extremo), beleza, suplemento, artifício, estilo, real, Baudelaire, Aristóteles, Flaubert, Weil.

¹³⁹¹ Nas duas versões, o fragmento possui o mesmo título.

¹³⁹² Autores e conceitos-chave: metafísica, soleira, viagem, Heidegger, Hölderlin, Platão.

¹³⁹³ Autores e conceitos-chave: onipotência, potência, abdicção, Jonas.

¹³⁹⁴ Nas duas versões, o fragmento possui o mesmo título.

¹³⁹⁵ Autores e conceitos-chave: saber, soleira, Proust.

¹³⁹⁶ Autores e conceitos-chave: anjo vermelho, narração, modernidade, Proust, Weil, Benjamin, Flaubert, Baudelaire.

¹³⁹⁷ Tomaso Cavallo além de ser o tradutor é o organizador da edição italiana de *Oedipus der Tyrann* e autor do pós-fácio.

¹³⁹⁸ Franco Rella dedica o texto a Gabriella Belli, diretora do museu de Arte Moderna e Contemporânea de Trento, e com quem escreveu o prefácio a *L'età del divisionismo* (1990).

l'umano e il non umano, tra l'essere e il non essere, in una metafisica del limite, la più aspra e tesa che mai sia stata pensata, come è quella che si esprime nelle parole dell'*Antigone* sofoclea: "Me infelice, la mia casa non è tra gli uomini e tra le ombre: non tra i vivi né tra i morti" (vv. 850-853). Queste parole propongono di fatto, come destino proprio dell'uomo, un'assoluta extraterritorialità, un'assoluta atopia, perché l'uomo che agisce dentro di sé ogni conflitto non può porsi egli stesso come un limite o una frontiera di fronte ai conflitti, ma deve farli transitare attraverso il suo essere, che in essi si costituisce come essere propriamente umano.¹³⁹⁹ (p.8)

2. Il sapere tragico

Le laceranti antinomie che costituiscono il tessuto della vita umana non possono essere oggettivate al di fuori di noi e osservate con lo sguardo che guarda "altro", ciò che non è noi, ma che è solo cosa o idea. Di queste antinomie si può avere solo esperienza. Questo è uno degli aspetti che costituiscono il *sapere tragico*. Simone Weil, che ha scritto parole di straordinaria chiarezza sulla tragedia, è tornata più volte su questo punto, e in particolare sulla prima grande ode corale dell'Agamennone di Eschilo, in cui questo sapere si mostra in tutta la sua lacerante pregnanza. [si vedano in particolare S. Weil, *Quaderni*, I-III, a cura di G. Gaeta, Adelphi, Milano 1982-1988 (i riferimenti qui sono particolarmente a *Quaderni*, III, e a testi antologizzati da F. Rella in *Bellezza e verità*, Feltrinelli, Milano 1990).¹⁴⁰⁰ (p. 9)

Simone Weil scopre un'altra vetta del tragico e del pensiero umano, nel discorso che il tragico Agatone pronuncia nel *Simposio* di Platone, prima che il suo dire sia annientato dalla confutazione socratica: "Il punto più importante è che Eros non fa ingiustizia né la subisce, né da un dio né a un dio, né da un uomo né a un uomo. Non subisce la forza, se qualcosa subisce, perché non ci si impossessa dell'amore con la forza" (*Simp.*, 196 C). Ma questo Eros, che né fa né subisce violenza è il logos stesso: quel *logos* che non si muove sul pensiero e sulle cose come una macchina da guerra, annientando tutto il reale e il possibile nel dominio di una, di un'unica verità. [S. Weil, *Quaderni*, III, pp. 121 e 133] È, invece, il *logos* dei contrari, il *logos* antinomico, che tiene in sé il vero e il non vero, il bene e il male, perché bene e verità sarebbero nulla senza i loro contrari. Il tragico ci ha così insegnato a pensare insieme ciò che non possiamo pensare insieme: ciò che il pensiero filosofico da sempre ci ha impedito di pensare insieme.

La guerra, il sogno della potenza hanno "concellato l'amore" (*Aiace*, v. 1206), mentre è proprio dell'eroe tragico, in questo caso Antigone, eroe e donna, "condividere amore e non odio" (*Ant.*, v. 523): questo "condividere amore", *symphilein*, non è soltanto diventata una delle parole-chiave dello spirito romantico, da Novalis e Hölderlin appunto, ma è un tratto decisivo per la comprensione del tragico. All'amore non si oppone l'odio, ma il potere che trasforma sempre, nella tragedia, il re, l'autorità, in un *tyrannos*: in tirannia. Sembra, come dice Euripide nelle *Baccanti* (vv. 270-271), che quando un uomo ha potere, "anche se è capace di parlare bene diventa un cittadino cattivo". C'è dunque in esso, nel potere, qualcosa di "malsano" (vv. 309 sgg.). Tutti, lo stesso Edipo, sono resi ciechi dal potere, perché vogliono fondare su di esso conoscenza e decisione. Ma come può il potere contenere in sé l' "immisurabile" del dolore (*Bacc.*, v. 1244), l'illimitato del sapere che ad esso è connesso? ¹⁴⁰¹(p. 12)

3. La morte della tragedia greca

Nietzsche ha detto che Euripide ha ucciso la tragedia. Nietzsche ha anche detto che l'ultima tragedia è l'*Edipo a Colono* di Sofocle. Nietzsche ha ragione in entrambi i casi: le ultime due tragedie sono assolutamente contemporanee. Sono *Le Baccanti* di Euripide e l'*Edipo a Colono* di Sofocle.¹⁴⁰² (p. 13)

L'*Edipo a Colono* è un testo terribile, in cui risuona più nitidamente che mai il detto del Sileno: "non essere nati è la condizione che tutte supera; ma una volta apparsi, tornare al più presto donde si venne è certo il secondo bene" (vv. 1224 sgg.). nell'*Edipo a Colono* Teseo si sa fratello di Edipo: "So bene che sono un uomo, e che a te" (vv. 567-568). Nell'*Edipo a Colono* c'è un senso di precarietà assoluta e senza scampo: "Ogni cosa distrugge il tempo onnipotente. Perisce la forza della terra, quella del corpo" (vv. 609-610). Eppure questa tragedia fonda una certezza che è l'annientamento della tragedia stessa. Edipo, lo straniero, il senzapatria, bandito dalla città, diventa egli stesso, con il suo corpo morto, il confine sacro della città di Atene. L'orrore del suo destino diventa il sacro che protegge. La metafisica dell'uomo come soglia attraverso cui l'altro transita, fonda questa volta un confine, una frontiera intransitabile per ogni alterità.

Le Baccanti mostrano, invece, l'insostenibilità del tragico, radicalizzandone tutti i termini. I critici hanno tormentato questo cercando di far quadrare il presunto scetticismo euripideo con la presenza ossessiva di Dioniso. Ma *Le Baccanti* sono di un nitore così assoluto da diventare accecante. La tragedia, spingendo all'estremo le sue contraddizioni, ci porta a uno stato in cui non c'è un oltre: ci porta letteralmente a un *nec ulterius*. Tutto qui fluttua inarrestabile, anche le pietre del palazzo.

¹³⁹⁹ Autores e conceitos-chave: democracia, tragédia, política, ser, não-ser, atopia, Parmênides, Sófocles.

¹⁴⁰⁰ Autores e conceitos-chave: saber trágico, vida humana, Weil, Êsquilo.

¹⁴⁰¹ Autores e conceitos-chave: tragédia grega, logos, Eros, poder, guerra, tirania, Weil, Novalis, Hölderlin, Eurípedes.

¹⁴⁰² Autores e conceitos-chave: morte, tragédia, Nietzsche, Sófocles, Eurípedes.

Umano e ferino, maschile e femminile, divino e diabolico non sono più realtà antinomiche, ma le maschere di un unico orrore senza fondo. Nelle *Baccanti* lo “smisurato” del dolore non si muta in sapere: rimane solo crudo dolore, irrimediabile, assoluto dolore.¹⁴⁰³ (p.13-14)

Ma di faccia alla tragedia si era imposto ormai un altro sapere. Il sapere della filosofia. Dal *Simposio* in poi, fino all'età tarda, fino alle *Leggi*, l'opera di Platone può essere letta come una contesa irrimediabile e mortale contro il sapere tragico. Solo nelle *Leggi*, appunto, Platone potrà parlare “di antica contesa fra poesia e filosofia”, in quanto la tragedia è stata sconfitta e l'unico linguaggio autorizzato a parlare della verità è il linguaggio filosofico, che risolve la polarità in dialettica, e la dialettica nella visione dell'idea: unica, immutabile, non contraddittoria. La soluzione sembra rispondere alla trasformazione dell'atopia di Edipo in un sacro confine che difende la città dall'altro. Eppure la tragedia è solo apparentemente finita, e continua a parlare paradossalmente anche all'interno del discorso platonico. Platone infatti nel *Timeo*, dove cerca di costruire una cosmogonia corrispondente alla sua teoria delle idee, è costretto a riconoscere tra i modelli eterni e immutabile delle idee e le cose sensibili, che ne sono mera apparenza, una “specie quasi bastarda”: un'idea che non è idea, una forma che non ha forma, ma che è eterna e immutabile come le forme stesse. “Quasi in sogno” siamo costretti ad ammettere l'idea di una “chora”, di un ricettacolo, che riceve l'ordine, l'armonia della forma, ma che è irriducibile ad ogni forma e ad ogni armonia. “Selva” e labirinto, saranno le parole con cui sarà tradotto e commentato questo passo di Platone, “Selva” sarà il nome con cui esso si trasmette alla cultura occidentale. D'altronde, Plotino non ha forse scritto che ogni forma è in realtà destinata a rompere i suoi limiti, a diventare essa stessa “indizio dell'informe” (*Enn.*, VI, 7, 32)? Non è su questa linea che Pico della Mirandola legge Eraclito dentro Platone affermando che nessuna forma, nessuna bellezza può stare “senza contenzione”: può darsi al di fuori di quella contesa che era costitutiva del sapere tragico? [Nota 15: Su tutti questi temi cfr. R. Rella, *L'enigma della bellezza*, Feltrinelli, Milano 1991, capp.III e IV.]¹⁴⁰⁴ (p.14-15)

4. L'alda dell'idealismo tedesco

Negli ultimi decenni del settecento e all'inizio dell'Ottocento due grandi temi della cultura greca trovano una nuova e irrevocabile attualità. Sono il tema della democrazia e il tema della tragedia.¹⁴⁰⁵ (p. 15)

Schlegel legge nella Rivoluzione francese il segno stesso della modernità. Ma scopre che soltanto “il variopinto brulichio degli antichi dèi” può scoprirci una ragione “non solo ragionante”, che ci permette di articolare quella pluralità di cose e di eventi che sono rimasti taciuti nel logos della filosofia. [Nota 18: F. Schlegel, *Kritische Ausgabe seiner Werke*, a cura di E. Behler, Schöningh, Paderborn 1958 sgg., vol. XVIII, 14 [790]. Ma nello stesso contesto afferma anche che, se la rivoluzione è la chiave interpretativa della nostra epoca, essa è perciò “l'arabesco tragico della nostra epoca” (2[380]) per quanto riguarda il ricorso al mito e “il brulichio degli antichi dèi”, cfr. Il dialogo sulla poesia, in F. Schlegel, *Frammenti critici e scritti di estetica*, a cura di V. Santoli, Sansoni, Firenze 1967. su questi temi cfr. F. Rella, *Limina*, Feltrinelli, Milano 1987, cap. II.] E verso una “ragione non solo ragionante” si muovevano Hegel, Schelling e Hölderlin in un frammento, scritto di pugno da Hegel, scoperto nel 1917 da Rosenzweig, che gli attribui il titolo: il più antico programma sistematico dell'idealismo tedesco. [Nota 19: Questi temi, e quelli dei prossimi paragrafi, sono discussi in un altro contesto in F. Rella, *L'enigma della bellezza*, cit., di cui sono riprese qui alcune argomentazioni. Per il testo del più antico programma si rinvia alla traduzione in F. Rella, *Bellezza e verità*, cit. Del frammento il più antico programma sistematico non diamo, data la sua brevità, indicazioni di pagina.] Il testo del frammento è enigmatico e ha avuto una storia di sparizioni e di riapparizioni che hanno contribuito ad accrescere il suo mistero.¹⁴⁰⁶ (p.15-16)

Il pensiero che legittima l'azione umana non nasce dunque da un sapere che astrae dall'esperienza umana stessa, ma da un sapere che fa del pathos dell'esperienza del reale una conoscenza superiore, l'unica realmente significativa per il soggetto, per l'uomo. È una conoscenza, questa, in cui sembra risuonare l'eco lontana del detto eschileo “il sapere attraverso il *pathos*”, il sapere attraverso la passione del mondo. È a questa altezza che non ci sarà più “cieco tremare del popolo davanti ai suoi sapienti e ai suoi preti”, ma “un uguale sviluppo di tutte le forze, dell'individuo e di tutti gli individui”. Allora “nessuna capacità sarà più repressa. Allora regnerà una universale libertà e uguaglianza degli spiriti”.¹⁴⁰⁷ (p. 19)

5. Il tragico nel Moderno

¹⁴⁰³ Autores e conceitos-chave: tragédia, alteridade, confim sagrado, saber, máscara, dor, Sófocles, Eurípedes.

¹⁴⁰⁴ Autores e conceitos-chave: saber trágico, confim sagrado, cidade, selva, informe, Eráclito, Platão, Pico della Mirandola.

¹⁴⁰⁵ Conceitos-chave: democracia, tragédia.

¹⁴⁰⁶ Autores e conceitos-chave: modernidade, revolução, Schlegel, Hegel, Schelling, Hölderlin, Rosenzweig.

¹⁴⁰⁷ Conceitos-chave: pensamento, saber, *pathos*.

Schelling già nel 1795, dunque giovanissimo, nelle *Lettere filosofiche*, pone il tragico, e in particolare Edipo, come un momento imprescindibile della costituzione della soggettività stessa. È nel conflitto in cui l'eroe incolpevole deve soccombere, che si realizza la costituzione del soggetto di fronte a tutto ciò che non è "Io", a partire dal destino stesso. Il soggetto, con un tratto che è già compiutamente tragico, in Schelling, esprime una forza di dilazione, provoca un ritardo e uno spostamento rispetto all'ineluttabilità delle forze che entrano in lotta con lui, aprendo così spazio a quella libertà umana, senza la quale non si potrebbe in alcun modo parlare di soggetto.¹⁴⁰⁸ (p. 20)

6. Hölderlin in cammino verso il tragico

La natura è tacita e bella. Beata. Essere con la natura è essere nel "felice oblio della propria individualità", quando "tutti i concetti svaniscono davanti all'immagine del cosmo perennemente uno" (*Iperione*, 17; 9), proprio come nel *Simposio*, dove, di fronte all'immenso mare del bello, cessava ogni ansia di ricerca. I bambini vivono questa unità e questa totalità. Non inaridiscono al di fuori del "giardino della bellezza", perché in loro non c'è conflitto fra natura e legge, tra il tutto e la forma; non c'è in essi lacerazione (18; 10-11). Iperione vive invece questa lacerazione. In lui c'è l'immensa tensione al tutto, con uno sguardo che è stato educato "alla terribile degli antichi" (28; 20), che era proprio la manifestazione di questa tensione e di questo dissidio.¹⁴⁰⁹ (p. 24)

La bellezza infatti si articola in forme che sono le forme stesse del sapere. La prima di queste è l'arte, la seconda è la religione che è per sé "amore di bellezza". Il saggio, infatti, come Hölderlin ha affermato nel distico *Socrate e Alcibiade*, [Nota 25: *Socrate e Alcibiade*, in *Liriche*, a cura di E. Mandruzzato, Adelphi, Milano 1977-1978, vol. I, p. 409.] "ama proprio lei, la bellezza, che tutto racchiude". E la bellezza, proprio per ché tutto contiene, ha generato l'illimitato della libertà, e dunque la dimensione propriamente etica e morale. Problematico invece appare, agli interlocutori di *Iperione*, come poesia e religione possano generare anche la filosofia. Ma "la poesia è l'inizio e la fine di questa scienza. Come Minerva dal cervello di Giove, la filosofia scaturisce dalla poesia di un essere divino e infinito" (112, 90).¹⁴¹⁰ (p. 26)

7. Hölderlin e la tragedia

Così andiamo, senza patria, vagando senza parole in mezzo agli uomini di cui non si capiscono i linguaggi, alla ricerca delle invisibili tracce degli dei scomparendo, in un'epoca sempre più buia, ma con la coscienza che comunque, da qualche parte, proprio nel colmo del dissidio e del lutto può aprirsi la strada alla verità e alla gioia e dunque alla bellezza.

La grande figura dell'*Empedocle* [Nota 28: F. Hölderlin, *Empedocle*, tr. It. di C. Lievi e I. Perini Bianchi, Einaudi, torino 1990. per quanto riguarda *Il fondamento dell'Empedocle*, cfr. *Scritti di estetica*, cit.] hölderliniano è questa via. È il sentimento così alto, che non può che sprofondare, al di là della comprensione comune, nella sventura tragica. È il sentimento che nel rapporto dell'uomo con la natura con c'è soluzione o conciliazione. C'è invece un processo che porta la natura verso la forma, senza per altro che essa possa risolvere il suo rapporto con l'aorgico e l'illimitato, e porta di converso l'uomo, colui che ha la parola e la forma, esso stesso verso l'aorgico e l'informe. La riconciliazione suprema sembra realizzarsi soltanto "in questa nascita dell'estrema ostilità". Si realizza cioè quell'incontro che è, come ha detto Beaufret, costitutivo della scena tragica, l'incontro tra ciò che Hölderlin ha chiamato *l'Unförmliche* e *l'Allzuförmliche*: tra ciò che non ha forma e ciò che è eccesso di forma [Nota 29: J. Beaufret, *Hölderlin et Sophocle*, in F. Hölderlin, *Remarques sur Edipe/Remarques sur Antigone*, a cura di F. Fédier, UGE, Paris 1965, p. 32]. È questo rapporto che, come Hölderlin afferma nel *Divenire nel trapassare*, "dissolve la realtà" delle configurazioni che ci sono note e abituali [Nota 30: Data la brevità dei testi teorici hölderliniani, non diamo il numero di pagina]. Qui "sta l'assoluta originalità di ogni linguaggio tragico", che disloca il pensiero e l'esperienza in uno spazio interstizio tra essere e non essere che è la condizione in cui "il possibile diviene ovunque reale".¹⁴¹¹ (p. 28-29)

8. Necessità di Sofocle, necessità di Hölderlin

Hölderlin ha riproposto alla modernità l'intero ciclo tebano di Sofocle. Ha tradotto *Antigone* e *Edipo il Tiranno*, ma la critica non si è accorta che la *Morte di Empedocle*, che precede queste traduzioni, ripropone il tema dell'*Edipo a Colono*. L'eroe, che ha troppo indagato, è nuovamente bandito dalla città e sceglie di morire per garantirne la vita, facendo della sua morte il limite sacro della città stessa, e sciogliendo in questo modo quel nesso troppo fluido e incerti fra l'informe della natura e dei suoi linguaggi e la forma della città e delle sue leggi. Ma Hölderlin scrive la fine di *Empedocle-Edipo*, che è la fine del tragico stesso, prima della traduzione di Edipo e di Antigone. Hölderlin scopre il tragico dunque oltre la sua fine.¹⁴¹² (p. 32)

¹⁴⁰⁸ Autores e conceitos-chave: sujeito, modernidade, liberdade, Schelling.

¹⁴⁰⁹ Conceitos-chave: natureza, beata (beatitude), lei.

¹⁴¹⁰ Autores e conceitos-chave: beleza, religião, arte, poesia, ensaio, Hölderlin.

¹⁴¹¹ Autores e conceitos-chave: beleza, tragédia, natureza, forma, informe, excesso de forma, Hölderlin.

¹⁴¹² Autores e conceitos-chave: tradução, tragédia, limite sacro, cidade, informe, lei, Hölderlin.

Neste texto, Rella atribui o mesmo valor semântico para limite, confim e soglia (soleira).

Certamente nella sua traduzione emerge il superamento di ogni sintesi dialettica in quella che Bodei ha definito “la conciliazione tragica” [Nota 32: R. Bodei, *Scomposizioni*]. “*Der Gott und Mensch scheint Eins*”, il divino e l’umano appaiono, si manifestano, diventano visibili come unità, che è l’unità stessa del conflitto, che non è mai mera epifania. Questo apparire, venire ad essere nel conflitto, comporta un rapporto nuovo con la scrittura e con la sua stessa capacità di rappresentare.¹⁴¹³ (p. 33)

Se è vero che nell’età del primo idealismo tedesco, come scrive Bodei, “il tragico entra di diritto nella filosofia”, [Nota 33: R. Bodei, *Conoscenza e dolore. Per una morfologia del tragico*, in “Il Centauro”, 7, 1983, p.9.] con Hölderlin il tragico si pone esso stesso come filosofia e come pensiero. Hegel si era mosso come Mosè in terra straniera, altrove rispetto alla filosofia classica della conciliazione, ma per rimpatriare ancora, alla fine, nella terra promessa della filosofia. L’esilio di Hölderlin non ha ritorno. Attraverso Sofocle egli si è dislocato in uno spazio che è parso quello della tana di una sommersa follia. Era forse qui in attesa di un ascolto che doveva venire. Hellingrath, Schadewaldt, Reinhardt, Benjamin, nel nostro secolo, hanno cominciato a interrogare la sua parola. Ma questa risonanza in Nietzsche, in Rilke, in Kafka. È la parola che si apre allo spazio della nostra modernità, della nostra necessità di un sapere che possa comprendere in sé il diverso, il contraddittorio, ciò che è irrevocabilmente differente. Perché nella lacerazione, in questa lacerazione, risiede ogni speranza. Perché questo, il luogo del conflitto tragico, è l’interstizio da cui emerge ogni possibile: anche quello della parola che attraversando il dolore si apra e ci apra alla gioia.¹⁴¹⁴ (p. 34)

RELLA, Franco. Postilla su Rilke e Orfeo. Aut aut, Milão, n.243-244, maio/agosto 1991, p.157-159. ¹⁴¹⁵

Nei cinquantacinque sonetti a Orfeo scritti da Rilke in un “innominato turbine”, tra il 3 e il 23 febbraio 1922, insieme alla conclusione delle *Elegie duinesi* abbiamo la riattivazione di quelle “cellule orfiche” che, secondo Benn, “dormono nel cervello dell’Occidente”. Questa riattivazione mitica permette a Rilke di superare la paralisi che lo aveva afferrato di fronte alla caducità dell’uomo (“il vento ci smangia la faccia”) e delle cose di fronte alla “più forte” e soverchiante esistenza di ciò che supera l’umano: gli angeli ‘tremendi’ che campeggiano nella prima parte delle *Elegie*. È dopo aver attraversato la costellazione orfica, che Rilke scopre un oltre l’umano che non è più che umano: un oltre le cose che non annienta le cose. A quel punto la mano protesa nell’appello all’angelo diventa la mano che lo respinge, perché l’angelo, che non ha esperienza del dolore e della morte, non può sapere di noi e del mondo: non può sapere le cose, tutto quel possibile, che, come aveva detto Hölderlin in *Divenire nel trapassare*, “nell’oscillazione fra essere e non essere diventa ovunque reale”. Solo chi ha conosciuto dolore e morte può d’altronde conoscere il giubilo e la gioia di una piena, anche se precaria, esistenza. Il paese Patimento, esplorato dall’ultimo Rilke, nella decima delle *Elegie duinesi*, è la scoperta che sconvolge ogni assetto mentale, ogni atteggiamento nei confronti del mondo: è la scoperta della felicità di ciò che anche declina, perché in questo declino emergono figure che, come quelle delle costellazioni in cielo, esprimono il declino al di là di se stesso, come qualcosa che dura.¹⁴¹⁶ (p. 157)

Il sovrumano che non annienta l’umano è un dio: ma un dio ‘dilacerato’. Noi siamo nella scissione, il nostro cuore è un crocevia. Ma un dio che “è già molto se al calice della rosa / di due giorni sopravvive”, un dio che dilegra, ma che “del suo svanire lui stesso s’impaurisce”, può aiutarci a capire

¹⁴¹³ Autores e conceitos-chave: tradução, conciliação trágica, escritura, representação, Bodei, Hölderlin.

¹⁴¹⁴ Autores e conceitos-chave: tragédia, filosofia, pensamento, terra estrangeira, terra prometida, diferença, contraditório, Bodei, Hölderlin, Hegel, Hellingrath, Schadewaldt, Reinhardt, Benjamin, Nietzsche, Rilke, Kafka.

¹⁴¹⁵ O número 243/244 da revista *Aut aut* é dedicado ao estudo sobre o mito. Na “Premessa” são apresentadas as explicações para a escolha de tal tema: “Negli ultimi anni il dibattito filosofico sul mito ha conosciuto una stagione molto ricca nella cultura tedesca. Quest’ordine di discussioni, che si suole indicare come *Mythos-Debatte*, ha percorso due fasi cruciali dell’interpretazione Del mito nella modernità: da un lato le teorie romantiche (com particolare riferimento al progetto di una “nuova mitologia”), dall’altro le letture del mito emerse negli anni ’20 – ’30, di cui sono ben note le implicazioni politiche.

Per altri versi, la seduzione nel mito non ha mancato di produrre anche da noi risonanze ed effetti fino a godere, per così dire, di una certa popolarità. Intitolato questo fascicolo speciale di *Aut aut* “Il mito in questione” non abbiamo inteso tanto o soltanto alludere a questa presenza ramificata, radicata nel lavoro filosofico e diffusa negli umori del dibattito culturale; ma sottolineare soprattutto come il mito, di là da ogni rivisitazione periodica, sia di fatto già da sempre in questione, giacché nel parlare di mito ne va della filosofia stessa. Ciò, se da un lato accentua il carattere sperimentale del fascicolo, lo affranca però anche da ogni ipotesi ricostruttiva. Non “ritorna indietro” verso il mito, ma lo “si incontra di nuovo”, scriveva Jünger in un passo qui ricordato e discusso da Sergio Givone. Reincontrando e interrogando o mito, la filosofia non fa che tematizzare la propria scena. Forse le *Mythos-Renaissances* sono periodiche proprio perché riattivano lo sguardo su questa scena, che problemi anche di grandi portata e rispettabilità tendono più a occupare che a illuminare. Nel loro carattere di prova e nella loro diversità, le ipotesi qui presentate possono forse esser lette come variazioni e modulazioni di quello sguardo.” (p.01)

O texto de Rella que trata da presença do mito de orfeu na poesia de Rilke faz parte da seção “Il conflitto delle potenze mitiche”.

¹⁴¹⁶ Autores e conceitos-chave: poesia, célula órfica, humano, anjo, mundo, saber, Benn, Hölderlin, Rilke.

e a esprimere anche questa scissione, anche questa terribile impermanenza. Questo dio è Orfeo. Il dio “dilecerato e perduto”.¹⁴¹⁷ (p.157)

Nei *sonetti a Orfeo* si ritrovano tutti gli elementi della storia orfica di Dioniso: l'infanzia, la trottola, la mela e il frutto, lo specchio e il vello. Alcuni di questi elementi tornano anche nella costellazione, anch'essa orfica e rilkiana, di Narciso. Perché Rilke parla di Orfeo e non di Dioniso, staccandosi da una tradizione che egli ben conosceva, da Hölderlin, a cui aveva dedicato una poesia, ma di cui soprattutto conosceva e ammirava la nuova edizione curata da Hellingrath? Perché si è staccato da quel Dioniso, che pure è così presente nella *Nascita della tragedia* di Nietzsche, che Rilke aveva letto e postillato?

Attraverso Dioniso, Nietzsche aveva messo in discussione tutta la metafisica occidentale, proponendo, attraverso la sua figura, la visione tragica del mondo. Attraverso Dioniso, Nietzsche aveva scoperto l'amore della profondità che si raggiunge soltanto attraverso l'accettazione del mondo, attraverso un inaudito sì alla vita, con il suo carico di dolore e di morte, che apre la via per giungere alla salvezza e anche alla felicità.

L'Orfeo di Rilke eredita questi compiti. È anch'esso non solo cantore, ma sovrumano, celeste: un dio, anche se “un perduto dio”. Ma è un dio che sovrasta l'umano, senza però annientarlo nel suo ‘tremendo’, come il Dioniso di Nietzsche (derivato soprattutto dalle Baccanti di Euripide), o come, anche, gli angeli delle prime *Duinesi*. Orfeo è un Dioniso, inoltre, che ha ricevuto da Apollo la lira e che con essa può tracciare, per l'ascolto, figure che sono come le costellazioni celesti: un significato delle cose caduche che supera in sé la caducità.¹⁴¹⁸ (p. 158)

Un mito è l'insieme di tutte le storie che germinano da esso. Orfeo è oggi inseparabile dalla verità che Rilke vi ha scoperto. È la verità tragica di una terra che conosce il dolore, ma che può fare senza il male e la violenza e in cui, persino Narciso non si perde, ma sopravvive trasfigurato nei tratti della più bella che si è riflessa in quello specchio che è un vero e proprio interstizio dello spazio e del tempo: una terra di mezzo in cui, appunto, il possibile diventa reale.

La lingua di Rilke riflette questa trasformazione. L'uso dell'aggettivo e del verbo sostantivo e neutro trasforma cose e accadimenti in equivalenti terrestri delle idee platoniche. La sua poesia diventa una vera e propria metafisica di ciò che è terrestre, di ciò che è umano, di ciò che è apparenza, ma che comunque “ha spazio”, come l'unicorno, “l'animale che non c'è”, e che pure ha vissuto e vive esprimendo la purezza e la grazia.¹⁴¹⁹ (p. 159)

RELLA, Franco. L'arte e il pensiero. Il pensiero dell'arte. Atque – materiali tra filosofia e psicoterapia, Bergamo: Moretti & Vitali Editori, n. 5, maio 1992, p. 99-110. ¹⁴²⁰

1. Arte e filosofia

Schopenhauer nel XIX secolo dichiara, riassumendo una lunga tradizione, che la pittura è la meno filosofica di tutte le arti. I pittori sono sempre stati, nei secoli, più o meno concordi con questa affermazione, ribadita nel nostro secolo anche da Savinio pittore e filosofo. Siamo, a questo proposito, ancora nell'ambito definito dal pensiero platonico, per il quale soltanto la filosofia sa “smembrare l'oggetto, seguendone le nervature” e poi “abbracciarlo in uno sguardo d'insieme e ricondurre tutto a un'unica forma”, che non è più la “figura” dell'oggetto stesso ma la sua idea, la sua forma immutabile: la sua verità.

L'arte non ha questa capacità, secondo Platone, di andare oltre le cose verso la loro forma archetipa, ma le rappresenta soltanto, le riproduce nei loro aspetti caduchi e mutevoli, che non solo non sono la verità, ma si pongono anzi come la perversione della verità stessa. E non è un caso, allora, che Schopenhauer privilegi tra le arti quella che più è distante da ogni figura, la musica, l'arte cioè che, con la sua astrazione, sembra esprimere una tensione che va oltre le cose, e che è dunque più prossima alla verità che non ha figura.¹⁴²¹ (p. 99)

2. Lo stupore

Platone ha scritto che ogni pensiero nasce dallo stupore di fronte all'infinita mutevolezza del mondo, e che da questo stupore possiamo e dobbiamo liberarci per proiettarci verso il bello, che è sempre uguale a se stesso, che mai muta, e dove ha fine ogni nostra ricerca. ¹⁴²²(p. 101)

¹⁴¹⁷ Conceitos-chave: super-humano, deus, Orfeu.

¹⁴¹⁸ Autores e conceitos-chave: constelação, poesia, tragédia, sobre-humano, anjo, deus perdido, Rilke, Hölderlin, Hellingrath, Nietzsche, Eurípedes.

¹⁴¹⁹ Autores e conceitos-chave: mito, verdade trágica, dor, terra do meio, língua, poesia, Rilke.

¹⁴²⁰ A revista *Atque – Materiais tra filosofia e psicoterapia* é dirigida por R. Bodei, M. Ferrara, A. M. Iacono, P. F. Pieri, G. Trippi, S. Vitale e possui como temática no número 5 “Narrativa e consciência”.

¹⁴²¹ Autores e conceitos-chave: arte, música, pintura, figura, verdade, Schopenhauer, Platão.

¹⁴²² Autores e conceitos-chave: estupor, Platão.

Questa è anche la fine dell'arte mimetica e rappresentativa. Come si possono "imitare" cose che, prese nel vortice di una velocità sconosciuta, sono inafferrabili, e che lasciano dietro di sé soltanto le tracce di una realtà scomparsa: in costante evanescenza e sparizione?¹⁴²³ (p. 101)

3. Tradizione

Già negli anni '30 del XIX secolo Balzac, nel *Capolavoro sconosciuto* aveva parlato di questa "perdita della realtà", che viva e mobile, si pietrificava sulla tela di Porbus. Frenhofer cerca di riattivare la vita nell'opera distruggendone le figure, l'armonia, e facendo posto, sulla tela, alla dissonanza. Baudelaire eleva questo principio della dissonanza a principio ontologico dell'arte e della bellezza che è propria all'arte stessa: l'opera esprime l'eterno e il fugace insieme, incorpora la stridore delle città rumorose, e al contempo si eleva al di sopra di esse trasformando questo rumore nella voce di una verità segreta. La linea armonica si spezza e l'arabesco diventa il disegno più ideale e spirituale di tutti: l'unico in grado di esprimere nelle sue volute la complessità del moderno.¹⁴²⁴ (p. 101-102)

4. Il linguaggio della critica

Baudelaire è stato il critico dell'arte moderna. Così penetrante e acuto che è riuscito, attraverso l'analisi della pittura, a enucleare per la prima volta nella storia del pensiero il concetto di moderno non come categoria storica, ma come categoria ermeneutica: il moderno è quell'insieme di contraddizioni che ci permette di cogliere il carattere polare della bellezza, la compresenza paradossale e costitutiva del fugace e dell'eterno.

Prima di lui Diderot aveva capito che il critico deve dispiegare un linguaggio multiforme, mobile e pronto a dislocarsi su numerosi fronti, in rapide conversioni per compensare la difficoltà del passaggio dalla pittura alla parola. Recensire una mostra, per Diderot come per Baudelaire, diventa allora, come dice Starobinski, "doversi ramificare, divenire un essere plurale che parla una pluralità di linguaggi".¹⁴²⁵ (p. 102-103)

5. Arte "artistica"

Non è detta qui, in questo passo, e teorizzata, quasi tutta l'arte del nostro secolo? Le varie forme del concettualismo artistico, da Duchamp fino alle ultime esperienze? Il problema è se questa arte sia tutta l'arte della tarda modernità, e se questa sia veramente l'ultima risposta alla crisi dei sistemi mimetico-rappresentativi che da Platone in poi hanno dominato la cultura dell'Occidente.

Da questo punto di vista mi pare che si debba affermare che l' "arte artistica", quella che cerca in se stessa la sua trascendenza, sia un disperato, grande, immenso, tentativo non di oltrepassare Platone, ma di recuperare il suo pensiero come l'unico luogo di consistenza nella crisi generale dei valori. Abbiamo visto che per Platone la pittura altro non era che sogno di un sogno, ombra di un'ombra. La vera bellezza e la verità non sono nelle immagini che essa propone, ma piuttosto nell'idea che, di per sé "non ha colore e non ha figura". Plotino ha sviluppato questo pensiero che ha avuto una fortuna immensa nel Rinascimento, costituendo la ragione stessa del fare artistico, per esempio di Raffaello. La forma che va oltre ogni immagine e ogni figura non ha luogo nel mondo, ma nella mente dell'artista, che attinge direttamente all'idea. L'artista non imita dunque le figure che abitano il mondo e che sono esse stesse imitazione delle idee, ma direttamente l'idea. L'arte cessa di essere una *techné*, una mera tecnica, e diventa conoscenza, quando da imitazione di secondo grado si promuove a imitazione di primo grado: quando rinuncia all'imitazione della cosa per diventare imitazione del concetto: quando si fa trasparenza assoluta in rapporto all'idea.¹⁴²⁶ (p. 103-104)

6. Segreto

La nostra epoca, ha detto George Steiner, ha inventato un modo per esorcizzare il mistero: umiliare l'opera con una critica che la rende insignificante. È la critica di Derrida, che parla dell'ombrello di Nietzsche come potrebbe parlare di qualsiasi altro frammento della sua opera, essendo tutti equivalenti. È l'ermeneutica infinita del post-moderno e del pensiero debole. È la critica che propone formule, si cui altri critici scriveranno articolo o libri, in una galleria, come dice ancora G. Steiner, di echi lamentevoli.¹⁴²⁷ (p. 105)

7. Pittura

Nell'età di Monet e di Cézanne, come abbiamo detto, è possibile scoprire una amore verso la cosa che non cerca alcuna trascendenza nel concetto. Da un punto di vista teorico, Nietzsche, con un risalimento vertiginoso, aveva recuperato il pensiero tragico e preplatonico proprio per affermare il

¹⁴²³ Conceitos-chave: mimese, representação, arte.

¹⁴²⁴ Autores e conceitos-chave: perda, dissonância, arte, beleza, modernidade, eterno, fugaz, Baudelaire, Balzac.

¹⁴²⁵ Autores e conceitos-chave: moderno, categoria histórica, categoria hermenêutica, linguagem multiforme, pluralidade, Baudelaire, Diderot, Starobinski.

¹⁴²⁶ Autores e conceitos-chave: pintura, arte, conceitualismo, arte artística, idéia, imagem, técnica, imitação, Plotino, Rafael, Duchamp, Platão.

¹⁴²⁷ Autores e conceitos-chave: crítica, hermenêutica, pensamento fraco, pós-moderno, G. Steiner, Derrida.

valore della cosa e dell'immagine contro il valore di una verità che si afferma nel sacrificio cruento di cose e immagini.¹⁴²⁸ (p. 106)

Vita e morte insieme. La compresenza dei contrari e dei contraddittori nei nuovi simboli che certa poesia e certa pittura del nostro secolo hanno cercato, e forse hanno trovato, e che abbiamo potuto leggere anche nell'orrore dell'opaco e della trasparenza di Duchamp. Klee ha dato un nome a questa dimensione. Ha parlato di *bildnerisches Denken*: un pensiero pittorico, un pensiero di immagini. Lontano da ogni concettualismo, alcuni artisti della tarda modernità si sono mossi al di fuori della tradizione filosofica dell'Occidente: hanno trasformato la "meno filosofica delle arti" in un pensiero.¹⁴²⁹ (p.105-106)

8. Bellezza

Si può parlare di bellezza per un'arte che si fonda sulla disarmonia? Che si fonda sul frammento e sul dettaglio, o addirittura sull'ornamento?

Compito dell'arte è quello di aprire un accesso alla realtà, e di comprendere le istanze che vi sono contenute in una forma. La bellezza non è mai stata, lungo la storia del pensiero, un "attributi" dell'arte, ma ciò che manifesta la verità del mondo. È stata la crisi del platonismo nell'età postcartesiana che ha trasformato la bellezza in un attributi esteriore dell'opera d'arte. E proprio Baudelaire, non solo il più grande poeta ma anche il più grande critico e teorico artistico del XIX secolo, la ripropone ancora una volta come una grande esperienza conoscitiva, ma ormai nella sua forma fluttuante, duplice, "tragica".¹⁴³⁰ (p.106-107)

9. Lo spavento del bello

Rilke, nel 1907, guardando i quadri di Cézanne vi scopre un compito. Quello di dare all'evanescenza del mondo, alla povertà delle cose, una forma che le riscatti e che le renda necessarie. Questo compito si fonda su una nuova bellezza, che è, all'inizio, terrore. Solo attraversando questo spaesamento, solo portandoci sulla soglia di questa nuova bellezza noi siamo in grado superare una visione puramente estetica dell'arte (che, come diceva Simone Weil è "oscena"; e questo vuol dirci Duchamp nella sua *Chute de l'eau*). L'esperienza di questa bellezza è quella di una extraterritorialità, di una atopia: solo desituandoci dalle frontiere abituali del nostro pensiero, siamo in grado di avere uno sguardo sul mondo. Vorrei dire: uno sguardo che illumina il mondo come mai è stato veduto prima d'ora: uno sguardo cosmogonico.¹⁴³¹ (p. 107)

10. Il pensiero dell'arte

Questo è il pensiero dell'arte del moderno. È paradossale ma, come dice Octavio Paz nel suo discorso di Stoccolma per l'assegnazione del premio Nobel, sembra che l'artista del nostro tempo sia votato proprio alla ricerca di questo tempo, il tempo della modernità che, con mossa non si sa se più astuta o più candida, si è cercato di esorcizzare con il concetto di post-moderno, come se questo "post", questa ulteriorità, non fosse anch'essa un paradosso nel paradosso: come se la "modernità ulteriore" non fosse appunto una "modernità più moderna".

Il primo grande artista – il più grande poeta ma anche il più grande teorico dell'arte e della poesia della sua epoca –, che ha toccato il paradosso della modernità, "scoprendo che essa altro non era che tempo che si disfa tra le mani", è stato Charles Baudelaire, che ne aveva già cantato nel *Salon 1846* "l'eroismo", ma che via via ne precisa i tratti, fino al *Pittore della vita moderna*, in cui la modernità appare con i suoi tratti ambigui e inafferrabili.¹⁴³² (p. 108)

Questa *quête*, questa ricerca del presente è il compito e il pensiero dell'arte oggi. Si può cercare di esorcizzarlo trasformando i simboli o i segni che esso ci propone in astratte allegorie, in cui viene riproposta un'assoluta e dunque tranquillizzante corrispondenza fra il segno e il significato; si può cercare di esorcizzarlo in concettualizzazioni sempre più astratte finché diventi invisibile il suolo su cui queste astrazioni poggiano; si può cercare di esorcizzarlo con un movimento di accelerazione della transitorietà, che ne renda impercettibile il carattere propriamente tragico. Ma anche qui finiremo, se al fondo dell'operazione artistica ci siano onestà e rigore, per affacciarci su un bordo che sporge al di là della filosofia, al di là dei saperi scientifici o tecnici. Da qui diventa visibile quello che si è soliti chiamare destino. E forse, di faccia al nostro destino nel nostro tempo, per quanto contraddittorio e terribile possa apparirci, possiamo scorgere quello che Dostoevskij definiva l'elemento salvifico dell'arte. Forse come diceva Leopardi, quando cercava di cogliere lo specifico dell'arte tragica come una maggiore energia per il dolore e per il piacere come chiavi d'accesso all'universo, "a goder la vita è

¹⁴²⁸ Autores e conceitos-chave: conceito, imagem, teoria, Nietzsche, Monet, Cézanne.

¹⁴²⁹ Autores e conceitos-chave: pensamento, imagens, Duchamp, Klee.

¹⁴³⁰ Autores e conceitos-chave: beleza, verdade, atributo exterior, experiência cognitiva (conoscitiva), trágico, duplice, Baudelaire, Platão.

¹⁴³¹ Autores e conceitos-chave: beleza, terror, estética, arte, atopia, Rilke, Cézanne, Weil, Duchamp.

¹⁴³² Autores e conceitos-chave: paradoxo da modernidade, pós-moderno, tempo, O. Paz, Baudelaire.

necessario un stato di disperazione". Non conosco maggior speranza di questa disperazione; una felicità più grande di quanta sia possibile scorgere dentro questo dolore. ¹⁴³³(p.109-110)

RELLA, Franco; CECCHI, Ottavio.¹⁴³⁴ La verità di cercare. Aut aut, Milão, n.256, julho/agosto 1993, p.73-83.

Caro Ottavio,

Da molto tempo, dalla fine degli anni Settanta, siamo diventati amici, prima attraverso le cose che io scrivevo e che tu scrivevi, poi anche in alcune rare e preziose conversazioni, che sono rimaste nella memoria come le tappe di una ricerca comune, che faceva intravedere anche una più profonda comprensione umana o addirittura una sorta di complicità di destini.

È stato Benjamin, all'inizio, credo, che ci ha avvicinati. L'amore per Benjamin e la percezione che nella sua marginalità, nella sua 'sconfitta' – il suicidio, ma soprattutto l'aver scelto il pensiero, il destino dei non-vincitori – ci fossero le tracce di una parola decisiva per il nostro tempo: per il pensare e per l'agire del nostro e nel nostro tempo. Nessuno sapeva seguire queste tracce come te. I tuoi racconti, i tuoi 'ricercari', seguivano i profili di una storia, come se l'indagine potesse svelare un'altra possibilità rispetto a quella che la storia, o il racconto, o la memoria avevano reso reale. Come se si potesse, a un certo punto, pensare a un'altra storia, a un'altra possibile realtà. Credo che di qui si siano molti dei miei lavori. Dei ricercari veri e propri, come quello intorno a "Freud, Rilke e l'amico silenzioso" del mio *Il silenzio e le parole*, o come quello intorno alla *chora* platonica nell'ultimo mio libro, *L'enigma della bellezza*. Di qui forse si 'e mossa l'ansia che attraversa tutti i miei libri, la tensione a mostrare che dietro il profilo della realtà che viviamo esistono altre realtà possibili: che già possiamo intravedere quando intrecciamo eventi e pensieri in inedite configurazioni, in inedite costellazioni. ¹⁴³⁵(p. 73)

In *Sopra il viaggio di un principe* (Garzanti, Milano 1981) avevo letto allora l'eco di *Esperienza e povertà* di Benjamin. Avevo condiviso la scelta della 'povertà' contro l'immenso spreco di futuro, che era e che è nelle ideologie della salvezza del mondo: nella loro 'impostura', che è "delitto e violenza", incolpevole forse in chi crede alle proprie visioni, doppiamente colpevole in chi non ci crede e prosegue comunque nella sua predicazione. Questa è la grande follia, come dici anche in uno dei racconti dell'*Omitologo* (Theoria, Roma-Napoli 1988): la follia della salvezza, "salvare il mondo, guarirlo, farne uno nuovo", malattia, aveva detto Kafka nel *Cacciatore Gracco*, da "dover curare a letto".

Pensavo di aver letto giusto identificando in questa follia l'ideologia dei vincitori: quelli che hanno vinto e quelli che vinceranno, costringendo i vinti, come ha detto Simone Weil, a sognare il loro sogno. Dunque il problema del potere, che è al centro di *Gioco di corte* (Reverdito, Trento 1987), là dove anche l'azione rivoluzionaria, che spezza il corso del tempo dei vincitori, si rivela una maglia di quella stessa catena di quello stesso "corso del tempo". Avevo capito che per te il "corpo del tempo" è di fatto annullamento di un'autentica esperienza temporale, perché "non è il tempo che corre: sono i fatti che accadono". ¹⁴³⁶ (p. 74)

Scrivere è dunque "cercare la verità del racconto", ma questa presuppone, anche nell'esegeta, l'inganno. Per sfiorare quella verità è necessario "ingannarla, fingere disinteresse, avvicinarsi a lei, allontanarsene, adoperante pazienza e astuzia, realismo e fantasia, ingenuità e furbizia, perdere tempo, perdere molto. Perdere il tempo: ingannarlo". Se la verità del reale è l'inganno, soltanto realizzando l'inganno, mettendolo per così dire "in forma", giungiamo a sfiorare questa verità, che è antinomia irresolvibile: vita e morte al tempo stesso. Da questo equilibrio, da questo "moto immobile nasce la luttuosità del pensiero, il culto nevrastenico della morte. Questa è la tradizione, sola, angusta". Tra il futuro, che è progetto, tentativo di imprigionare il reale nelle maglie di acciaio della persuasione, ovvero, come scrivi, un "darsi alla superstizione volontarias", e il passato, che è una catena di lutto, si apre la stretta fessura del presente, che altro non è che la *forma di questa tragica antinomia*.

Pasolini, nelle ultime sue carte di *Petrolino* era arrivato, molto più ingenuamente forse, a toccare lo stesso problema. Persuasione è sempre persuasione a una forma di potere. Ogni gesto per sottrarsi al potere di possedere di essere posseduti sembra andare incontro allo scacco. La scrittura stessa è potere: un dare ordine. Istituire gerarchie. E qui "era, per me, - scrive Pasolini - lo scacco, la fine dell'illusione della libertà". Non è possibile continuare a scrivere per trovare il luogo fuori del potere se "nel progettare e nel cominciare a scrivere il mio romanzo, io in effetti ho attuato qualcos'altro che progettare e scrivere il mio romanzo: io ho cioè organizzato in me il senso o la funzione della realtà; e una volta che ho organizzato il senso della realtà, ho cercato di impadronirmi della realtà.

¹⁴³³ Autores e conceitos-chave: presente, pensamento da arte, destino, tempo, Dostoiévski, Leopardi.

¹⁴³⁴ Ottavio Cecchi (1924 - 2005) - militante do PCI, jovem comunista clandestino, membro da resistência até 1944, cronista do *Unità*, redator do «terza pagina» e de *Rinascita*, responsável pelo suplemento literário *Il contemporaneo*, autor de *Incontri con Debenedetti* (Transeuropa, 1988), *Ricercare sul nome Flora* (*Studio Tesi*, 1991), *Il caffè di Kant* (Il Saggiatore, 1997), *Memorie dell'autoinganno* (Tre Lune, 2000)

¹⁴³⁵ Autores e conceitos-chave: conto, memória, história, pensamento, constelação, amizade, Benjamin.

¹⁴³⁶ Autores e conceitos-chave: pobreza, experiência, tempo, narração, Benjamin, Weil, Kafka.

Impadronirmente magari sul mite e intellettuale piano conoscitivo o espressivo: ma ciò nondimeno, in sostanza, brutalmente e violentemente, come accade per ognipossesso, per ogni conquista". Il desiderio di liberarsi del possesso, via via che questo si accumula attraverso la scrittura stessa, diventa allora, inesorabilmente, il desiderio "anche di liberarmi di me stesso, cioè di morire". Infatti, prosegue Pasolini, "questo romanzo non serve più molto alla mia vita [...], non è il proclama [...], ma il preambolo di un testamento, la testimonianza di quel poco di sapere che uno ha accumulato, ed è completamente diverso da quello che egli si aspettava [immaginava]!".¹⁴³⁷ (p.75-76)

La kabbalah, di cui Leopardi dice di aver trascritto questo canto, parla di un gallo che canta per annunciare Gabriele, e la luce del mattino. Anzi, dice Proust, nella *Prigioniera*, il gallo canta per annunciare "l'eterno mattino". E nella luce di quel mattino, anzi in quel crepuscolo del mattino, si intravede la 'patria', il paese di cui non sappiamo la lingua, ma che abbiamo intuito nelle note del Septuor di Vinteuil: nei due motivi che si affrontano, si scontrano, spariscono e riemergono in un conflitto che non è annientamento. Io ho sempre pensato, continuo a pensare, che possa darsi un conflitto non distruttivo. Lo (sic?) tragedia ci ha insegnato che l'uomo conosce l'altro, che è in sé e fuori di sé, nella forma del conflitto. Mi piace pensare che tu, nella tua scrittura, non abbia celebrato il vuoto, ma disegnato l'estremo conflitto, l'antinomia ultima, entro il quale in definitiva conosciamo il mondo appunto nella sua forma antinomica.

È una forzatura? È illusione e inganno ermeneutico? So che nei miei scritti, ho continuato a intravedere anche sulle frontiere del nulla una sfrangiatura che fa intravedere il possibile. Se qualcosa è possibile, allora tutto è possibile. So anche che questa è una forma di amore, e che nella mia esistenza, non ho questa forma di amore, ma quasi un oraziano "odi vulgus profanum et arceo". So anche – e questa è una irrisolta contraddizione – che quando ho scritto un romanzo o poesia la forma tragica mi si è imposta chiudendo la strada a quello che continuo pervicacemente a pensare come l'orizzonte proprio del mio pensiero: la verità nel suo velo e nel suo mistero, che si dà appunto velata e misteriosa, ma nondimeno vera. È inganno e violenza strappare il velo, togliere il mistero, perché in tal modo si strappa e si toglie il contenuto stesso del velo, e cioè la verità.¹⁴³⁸(p.78)

Caro Franco,

mi sembra che storicismo e realismo abbiamo costretto a lungo, e ancora costringano, a una clandestinità che al di là del male porta a un bene: i clandestini, come spesso o sempre accade, si riconoscono e si legano di amicizia. Così secondo me, è accaduto anche a noi due. Io leggevo quello che scrivevi tu e tu leggevi quello che scrivevo io. Poi ci incontrammo a una trasmissione radio nella quale si discuteva di un tuo libro e diventammo amici. Di questa amicizia ti ringrazio. L'amicizia è un bene raro: è uno di quei 'luoghi' possibili che salvano dal vuoto. Se l'amicizia, che è una forma di conflitto, è possibile, allora tutto è possibile. Vedi dunque che, alla fine, una salvezza c'è. È una salvezza che non pretende di farsi fin ultimo né di salvare il mondo ma si contenta di essere cercata. Così ho scritto il verbo che mi sta a cuore. Il verbo cercare ha molto a che fare con la verità e col mistero. Cercare vuol dire non trovare. Da questa prospettiva, il mio ricercare coincide con l'orizzonte del tuo pensiero: "la verità nel suo velo e nel suo mistero, che si dà appunto velata e misteriosa, ma nondimeno vera". Voglio dire che il mio cercare tende inevitabilmente a strappare il velo, a svelare il mistero. Ma, ancora una volta, inganno me stesso sapendo di ingannarmi: so bene che tutto voglio fuor che strappare quel velo.

Ciò che mi spinse a leggere i suoi saggi e poi i tuoi racconti fu il tuo ricercare, che mi sembrò simile al mio: mi parve subito di capire che anche tu ti sporgevi sui margini, sui confini, sui limiti, dentro quelle linee d'orizzonte che non sono semplici linee di demarcazione tra il noto e l'ignoto, tra il bene e il male, tra il bianco e il nero, tra la luce e il buio, tra il giorno e la notte, tra la veglia e il sonno, ma continenti vastissimi dove lo storicismo, il realismo e le concezioni finalistiche del mondo, tutte bene allineate in un corteo attraverso un tempo lineare che dal passato porta al futuro, non pongono niente di possibile, e tantomeno altre e diverse realtà.¹⁴³⁹ (p.79)

Ecco perché scelsi, in quel testo che uscì nel '78 su "il piccolo Hans" (ma lo avevo scritto tra il '72 e il '73) sotto il titolo *Ricerca sul nome Charles*, la finale afasia di Baudelaire così simile a quella di un Gramsci sconfitto e disincantato; ecco perché come tu noti, scelsi la benjaminiana povertà contro lo scialo di 'rettorica' (lo dico e lo scrivo secondo il significato e la forma di Michelstaedter) e contro lo spreco di futuro e di salvezza nel racconto *Sopra il viaggio di un principe*, scritto nel '78 e pubblicato nel 1981. ecco perché ho cercato di dar vita a un personaggio che prepara l'assassinio di sé medesimo in *Gioco di corte* (il Capitano non si sente degno nemmeno di un pur nobile suicidio: vuol morire da vittima dei salvatori per non essere contagiato dal loro male: ma lasciarsi uccidere è già contagiato?),

¹⁴³⁷ Autores e coqueitos-chave: escritura, persuasão, testemunho, Pasolini.

¹⁴³⁸ Autores e conceitos-chave: escritura, tragédia, fronteira, véu, Proust.

¹⁴³⁹ Conceitos-chave: amizade, clandestinidade, leitura, escritura, limite.

ecco perché ho cercato senza successo una verità “che giace al fondo”, secondo il verso di Saba, in *Ricerzare sul nome Flora*.¹⁴⁴⁰(p. 81)

Ti chiedo scusa: ho parlato troppo di me. Per farlo mi sono nascosto nella lezione sveviana: l'autobiografia è sempre autobiografia di un altro. Ma è poi autobiografia? Spero a ogni modo che non sia confessione, perché (è ancora Kafka) confessarsi è mentire.¹⁴⁴¹ (p. 81)

Ho sempre sentito, nell'affinità una differenza tra il tuo cercare e il mio: tu cerchi con speranza, io no. Forse si tratta di un effetto generazionale e di esperienze diverse. Per me la verità consiste nel cercare e non trovare, nel perdere al poker. Io cerco, tu cerchi: la verità del cercare. È questa la sola possibile verità? Risalendo a Dostoevskij, tu dici che la bellezza salverà il mondo; risalendo a Dostoevskij, io dico che Zosima è mentitore perché l'amore non porta salvezza ma assassinio e catastrofe: progetto, insomma. Due approdi a Dostoevskij, diversi. Eppure il mio René aspira a un mondo in cui le opere umane siano fondate sulla vita e non sulla morte, su un'allegrezza che non sia, per dirlo alla svelta, sentimento di scampato pericolo. Che non sia più “superstizione volontaria”. Ho piegato un po' a mio vantaggio queste due parole, che ho trovato in una lettera di Serra a De Robertis. Secondo me, nessuno può sapere che cosa c'è di là dai crepuscoli. Si può dire solo una cosa: si vive sempre in un crepuscolo, nella vastità di una linea d'orizzonte. Prima di azzardarmi a dire che il crepuscolo annuncia un'alba, un nuovo giorno (non so concepire niente di più decrepito del nuovo), mi soffermo, come René, nel crepuscolo e sulla perdita dell'abitudine. Così apro gli occhi sul mondo che, per un eccesso di distrazione (termine a te caro) causato dall'averlo continuamente sotto gli occhi, non riesco a vedere. Mi conforta un antico desiderio di conoscenza, direi una curiosità, dalla quale nasce ilarità, o liberazione. Altrimenti non scriverei (anche io – tu citi il miglior Pasolini che mi sia capitato di leggere – ho sentito un gelo testamentario nelle poche pagine che ho intitolato *Il caffè di Kant*) né ti sarei grato del modo in cui tratteggi il nostro dialogo: “Mi piace pensare che tu, nella tua scrittura, non abbia celebrato il vuoto, ma disegnato l'estremo conflitto, l'antinomia ultima, entro la quale in definitiva conosciamo il mondo appunto nella sua forma antinomica”. Anche io penso e continuo a pensare “che possa darsi un conflitto non distruttivo”. Distruttiva, come ho cercato di dire, è la fine del conflitto prefigurata nel Progetto.¹⁴⁴² (p. 83)

Con grata amicizia

Ottavio Cecchi

RELLA, Franco. *Porte sull'ombra. Atque – materiali tra filosofia e psicoterapia*, Bergamo: Moretti & Vitali Editori, n.7, maio 1993, p. 197-208.¹⁴⁴³

I.

George Steiner (Nota 1: A proposito di G. STEINER, *Vere presenze*, tr. It. di C. Bêguin, Garzanti, Milano 1992, pp. 230 [*Real Presences*, Faber & Faber, London 1989; tr. Fr. Di M. R. De Pauw, *Réelles présences*, Gallimard, Paris, 1991].), scrittore e filosofo di origine ebraica, professore a Ginevra e Cambridge, è autore di alcuni tra i massimi testi della critica della letteratura, dell'arte e della cultura di questa seconda metà del '900. Alla base del suo gesto critico è certamente la cultura ebraica in quanto, come lui stesso afferma in una intervista, “sete incessante di conoscenza, di trascendenza e di pensiero puro. Credo che l'Ebreo sia colui che, anche sulla soglia di una camera a gas, continuerebbe a correggere un testo. Alcuni rabbini lo hanno fatto. Correggere un testo è interpretare Dio dicendo Gli che si è fedeli a questo cancro del pensiero, a questa patologia dell'assoluto, che Egli ha messo dentro di noi, non si sa per quale motivo; è dirGli quanto questo ci sia costato”.¹⁴⁴⁴ (p. 197)

La tragedia mette sempre a capo il problema del sapere: che cosa l'uomo sa, e che cosa rimane davanti a lui come mistero. È riflettendo su questo grande tema tragico, che assistiamo, all'inizio dell'Ottocento, a quell'immensa rivoluzione del pensiero che dà origine alla modernità: la riflessione di

¹⁴⁴⁰ Autores e conceitos-chave: escritura, narração, verdade, Gramsci, Baudelaire, Benjamin, Michelstaedter.

¹⁴⁴¹ Autores e conceitos-chave: autobiografia, confissão, Kafka.

¹⁴⁴² Autores e conceitos-chave: afinidade, diferença, testamento, antinomia, Dostoevski, Pasolini.

¹⁴⁴³ A revista *Atque – Materiali tra filosofia e psicoterapia* é dirigida por R. Bodei, M. Ferrara, A. M. Iacono, P. F. Pieri, G. Trippi, S. Vitale. A temática do número sete é a “Alteridade”. A introdução, sob o título “Nient'altro che... questo”, explica a escolha do tema: “Questo fascicolo si muove ai margini di un concetto resosi sempre più significativo nel pensiero del Novecento: l'alterità. Al di là degli usi che il termine possono pure farsi, emerge sempre di più che l' 'altro' accade come limite del sapere e reca simultaneamente um inizio: l'inizio di um pensare: il pensare veramente gli stessi saperi. È in questione nient'altro che... questo: l'evento di una soglia, attraverso cui l'uno e l'altro – insieme – vengono realmente a darsi e ad esistere. Un vero oltrepassamento che non voglia rimanere un inefficace salto retorico, è reso possibile solo con un lento attraversamento. E, “lentezza” è metáfora di memoria ed esperienza della soglia stessa.” (p. 9)

¹⁴⁴⁴ Autores e conceitos-chave: judaísmo, pensamento, escrita, Steiner.

Hegel, di Hölderlin, di Schelling, e qualche decennio dopo, di Nietzsche. La riflessione che si prolunga fino ai nostri giorni.¹⁴⁴⁵(p. 198)

Ma dopo le *Antigoni* la riflessione di Steiner sembra radicalizzarsi fino a mettere in discussione anche se stessa. Affronterà la questione con una citazione dello stesso Steiner, tratta dalla premessa all'edizione francese di *Vere presenze*:

Baudelaire, nelle *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, presentando, o parafrasando, un passaggio del *Poetic Principle* di Poe, passaggio che è esso stesso un'eco diretta del *Fedone* di Platone, scrive: 'È questo mirabile, questo immortale istinto del bello che ci fa considerare la terra e i suoi spettacoli come una traccia, una corrispondenza del Cielo. La sete insaziabile di tutto ciò che è oltre, e che la vita rivela, è la prova più vivida della nostra immortalità. È con la poesia e attraverso la poesia, con e attraverso la musica che l'anima intravede gli splendori al di là della tomba. E quando una poesia squisita ci porta le lacrime sull'orlo degli occhi, queste lacrime non sono prova di un eccesso di godimento, ma piuttosto la testimonianza di una melanconia irritata, di una postulazione dei nervi, di una natura esiliata nell'imperfetto e che vorrebbe cogliere immediatamente, su questa terra stessa, un paradiso rivelato.'¹⁴⁴⁶(p. 198)

Facili le letture prefabbricate. Facili anche quelle letture che rovesciano le priorità ontologiche e fanno del testo un pretesto così che "è ormai la nostra lettura che accorda – bella condiscendenza! – una ragione di essere al testo". Ma noi, di fatto, non siamo in grado di leggere quel testo, perché esso ci mette di faccia a quel mistero che abita nella nostra stessa vita, il mistero abissale che è nel quotidiano e che, come aveva visto Baudelaire, ci guarda dal riflesso di una vetrina, all'angolo di una strada. Questo mistero fa paura. "Per scongiurarlo la nostra epoca ha creduto di trovare una contromossa: basta che la critica umili lo testo, che il commento lo riduca pretesto".¹⁴⁴⁷ (p.198-199)

La lingua è infinita. Tutto nel mondo ha termine, ma ciò che possiamo dire non ha termine alcuno. E se una volta esisteva un patto di corrispondenza tra cosmo e logos, questo patto si è infranto tra il 1870 e il 1930 in "una delle poche rivoluzioni autentiche dello spirito nella storia occidentale, che definisce la modernità stessa" [Nota 2: 'Credo che questo contratto sia stato rotto per la prima volta in senso radicale e sistematico nella cultura e nella coscienza speculativa europea, mitteleuropea e russa durante il periodo che va dagli anni 1870 agli anni 1930. *Questa rottura tra parola e mondo costituisce una delle poche rivoluzioni autentiche dello spirito nella storia occidentale e definisce la modernità stessa*'. (Steiner, *Vere presenza*, p.95)]. La parola fiore, come dice Mallarmé, non è in nessun mazzo di fiori, è il segno di un'assenza. Ed è proprio la rottura di questo patto che impone una nuova e terribile responsabilità.¹⁴⁴⁸ (p. 200)

Dunque la letteratura e l'arte penetrano in un mondo che è ridiventato mistero, in cui nessun patto ci garantisce sul senso delle cose. Si affacciano sul mistero del mondo e dell'essere, ci propongono una nuova relazione tra Eros e Logos, che rinvia alla creazione "che non è mai totalmente accessibile". Ci rinviano, in una parola, al di là di noi stessi: a Dio, al mondo. Comunicare "questa rappresentazione a un altro essere umano è un atto morale", è un atto di responsabilità.

Di fronte a questo compito, la critica decostruzionista che celebra i suoi giochi nichilisti, o anche la critica accademica che rende opaco 'il trascendere artistico', 'il bagliore che traspare in superficie', è prima di tutto un atto immorale. È contro questa immoralità che si muove Steiner, pur consapevole che esiste anche una grande invenzione critica, interessata al mistero quanto vi è implicata l'opera che essa prende in esame. Benjamin nella sua lettura delle *Affinità elettive* di Goethe, ne è un esempio: quando propone alla critica il compito di disgregare la falsa totalità che l'opera è diventata, riportandola al suo inizio frammentario, alla verità che è verità che è esibita e protetta dentro il velo di parole che esprimono l'indicibile. Anche Steiner è un esempio di questa *necessità della critica*. La sua lotta contro la glossa e il commento è di fatto un'immensa, imprescindibile glossa all'insieme di opere che chiamiamo la modernità. È l'affermazione, che può avvenire solo sui margini delle opere, che la verità ha luogo nell'opera stessa: nel mistero della sua presenza, nella vertiginosa esperienza che essa ci propone. Vertiginosa, perché in effetti il rapporto con l'altro, che l'opera ci propone è sempre un rapporto con ciò che trascende l'opera, il soggetto che l'ha scritta, del soggetto che la legge. L'opera diventa un occhio, una finestra aperta sull'oltre: realizza una delle 'opposizioni non negoziabili' che campeggiano nel grande dialogo centrale dell'*Antigone*.¹⁴⁴⁹ (p.200-201)

Le teorie decostruzioniste, le teorie del pensiero debole sono attive nel combattere sia il mistero, e la trascendenza che in esse si nasconde, sia la responsabilità etica del linguaggio.

¹⁴⁴⁵ Autores e conceitos-chave: saber, tragédia, modernidade, Hegel, Hölderlin, Schelling, Nietzsche.

¹⁴⁴⁶ Autores e conceitos-chave: leitura, escrita, Baudelaire, Steiner, Poe, Platão.

¹⁴⁴⁷ Conceitos-chave: leitura, texto, pretexto.

¹⁴⁴⁸ Autores e conceitos-chave: língua, revolução, Mallarmé, Steiner.

¹⁴⁴⁹ Autores e conceitos-chave: crítica desconstrucionista, crítica acadêmica, Steiner.

La decostruzione (...) non attribuisce a nessun movimento (...) la minima esemplarità, il minimo valore di promessa (...) È, o dovrebbe essere, una negazione senza compromessi del significato (...) La decostruzione danza davanti all'Arca. È una danza giocosa, come lo è infatti il ballo dei Satiri e, allo stesso tempo, tra i suoi praticanti più acuti (...), intriso di tristezza. Perché i danzatori sanno che l'Arca è vuota. ¹⁴⁵⁰(p. 201-202)

II.

Il libro di Giancarlo Gaeta [Nota 3: G. Gaeta, *Simone Weil*, Enciclopedia della Pace, Cultura della Pace, S. Domenico di Fiesole 1992], curatore dell'edizione Adelphiana dei *Quaderni* di Simone Weil, ci propone un saggio con una scelta antologica di testi entrati soprattutto sul tema della pace e della guerra, o, in termini weiliani, della *forza*.

Gaeta centra in modo esemplare la questione del nostro rapporto con Simone Weil:

È possibile per noi rilevare in appieno il valore straordinario dell'esperienza umana e della ricerca intellettuale di Simone Weil (...) Dico per noi, suoi contemporanei, per i quali Simone Weil non può essere semplicemente un pensatore del ventesimo secolo a cui accostarsi con la mente sgombra e spirito critico, tanto essa è implicata nelle scelte storiche del nostro secolo. Lo sappiamo ad apertura di un suo scritto, se la nostra mente possiede appena qualche cacapità di avvertire l'onda lunga delle tremende questioni irrisolte, e nel frattempo aggravatesi, che da quelle pagine giunge fino a noi a ci afferra".

Si sono moltiplicati in questi ultimi anni scritti su Simone Weil: spiegano le sue radici ebraiche; il suo sì o il suo no al cattolicesimo; le oscillazioni della sua vita e del suo pensiero; il suo essere di sinistra e il suo misticismo. Ammiro questi scritti, ma sono remoti alla mia esperienza del suo testo. Ho scoperto tardi Simone Weil, e proprio attraverso i *Quaderni*. Non ho scritto neanche una riga su di lei, ma molte, e per me decisive, sono le cose che il suo pensiero mi ha permesso di pensare: il concetto di sradicamento che trasforma la frontiera in una soglia che ci apre all'altro; la sventura che apre contemporaneamente al dolore e alla visione di inedite possibilità per l'essere umano; la fragilità, che è segno di esistenza e della forza che possiamo opporre al potere... ¹⁴⁵¹(p.202-203)

Due sono le grandi questioni della tragedia classica che Simone Weil fa sue. La questione del potere, che è per il tragico una malattia, che da un lato inibisce il sapere, e dall'altro uniforma a sé ogni pensiero. "L'uomo abile a parlare e potente [...] diventa un cattivo cittadino" ha detto Euripide, perché, come dirà Simone Weil, costringe i vinti non solo a obbedire, ma anche a sognare il proprio sogno. L'eroe tragico accede al sapere soltanto attraverso la sventura che lo deregala, soltanto ponendosi altrove rispetto al potere: come Edipo, o come Penteo che nelle *Baccanti*, non solo perde le insegne del potere, ma va verso il suo destino vestito da donna, come uno, dunque, della "stirpe più dolente". [Nota 4: Cfr. F. Rella., *L'enigma delle Baccanti*, in Euripide, *Le Baccanti*, Feltrinelli, Milano, 1993]¹⁴⁵² (p. 203)

III.

Nel 1824 Leopardi scrive il *Cantico del gallo silvestre* [Nota 5: G. Leopardi, *Le operette morali*, a cura di C. Galimberti, Guida, Napoli, 1988.]. Il gallo svegliando i mortali annuncia qui profeticamente la morte del tutto: di tutto l'universo di cui non rimarrà altro che "un silenzio nudo e una quiete altissima" a riempire "lo spazio immenso". Così, conclude Leopardi, "quest'arcano mirabile e spaventoso dell'esistenza universale, innanzi di essere dichiarato né inteso, si dileguerà e perderassi".¹⁴⁵³ (p.205)

Nel 1843 Baudelaire scrive "Il Crepuscolo del mattino", pubblicata poi nei *Fiori del male*, nella sezione *Quadri parigini*. Il canto del gallo annuncia anche qui che la prima ora è di fatto l'ultima ora. Il canto si leva "come un singhiozzo interrotto da uno sbocco di sangue schiumoso". ¹⁴⁵⁴ (p.206)

Nel 1853 Melville pubblica uno strano ed enigmatico racconto: *Chichirichi ovvero come cantò il nobile gallo Beneventano*. Il paesaggio di questo racconto è quello di "un impero diviso", dove scorre "un fiume torpido e malsano, nido d'infezioni", in un "lugubre manto di foschia": "un mondo ben triste!". Ed è in questo mondo lugubre e triste che si leva magnifico il canto del gallo, che sembra mutare in felicità la malinconia del protagonista, che si mette alla vana ricerca del "nobile straniero". Nessuno sa dare indicazioni, nessuno sa risolvere il mistero di questo canto "eroico e celestiale". Alla fine il

¹⁴⁵⁰ Conceitos-chave: desconstrução, pensamento fraco (pensiero debole). As duas maneiras de crítica remetem aos nomes de Jacques Derrida e de Gianni Vattimo respectivamente.

¹⁴⁵¹ Autores e conceitos-chave: força, poder, fronteira, soleira (soglia), outro, Gaeta, Weil. Embora Rella não se utilize do termo alteridade, nesse trecho fica evidente que o seu argumento é sustentado a partir das noções de "força" e "outro", tomadas de Simone Weil.

¹⁴⁵² Autores e conceitos-chave: tragédia, poder, saber, Weil, Eurípedes.

¹⁴⁵³ Autores e conceitos-chave: anúncio, morte, gallo, Leopardi.

¹⁴⁵⁴ Autores e conceitos-chave: anúncio, morte, gallo, Baudelaire.

protagonista scopre che il gallo appartiene ad un povero lavorante, Merrymusk, con moglie e figli ammalati, che si rifiuta di cedere il gallo, rifiutando ogni compenso.

Perché questo poveretto ha bisogno del gallo? Il gallo deve cantare la morte di Merrymusk, la morte dei suoi, la sua stessa morte. E così una mattina il protagonista assiste alla morte dell'uomo, poi, sottolineata dal canto terribile e stupefacente del gallo, alla morte della moglie del povero, e poi dei figli trasfigurati "in spirito davanti ai miei occhi: là dove essi giacevano vidi degli angeli". E poi "il gallo scosse le penne sopra di loro. Il gallo cantò (...). Uscì a grandi passi dalla capanna. Lo seguì. Volò sul culmine del tetto, dispiegò le ali, fece squillare un'unica nota soprannaturale e cadde ai miei piedi. Il gallo era morto".¹⁴⁵⁵ (p. 206)

Per trenta anni, nel XIX secolo, tre galli hanno cantato la morte e la fine: l'ultima ora. In Proust, nella *Prigioniera*, il gallo torna a cantare invece per annunciare "l'angelo scarlatto dell'eterno ritorno mattino", quando, dopo il buio e la sensazione del nulla, il protagonista incomincia a intravedere la possibilità di trasformare l'ultima ora nella prima ora di un nuovo linguaggio e di un nuovo sapere, che scopra all'uomo la bellezza e il senso della vita lungo l'avventura della sua vita. Cos'è intervenuto a trasformare di nuovo il canto della morte in un canto di vita?

[...] Il problema per Proust è quello, avanzato da Steiner, di un linguaggio che sappia farsi carico di un compito che non è più solo estetico, ma che è anche etico. Che sappia farsi carico, come ha detto Simone Weil, di un rapporto con l'altro che non sia legato alla forza e al potere. Il linguaggio è l'essere umano in quanto prolunga nel mondo la sua essenza più autentica: quella di essere una soglia in cui transitano i contrari, in cui il mondo, le figure e le cose del mondo, prendono, in questa opposizione che le scopre differenti, e dunque realmente, individualmente essenti, la loro *misura*.¹⁴⁵⁶ (p.207)

RELLA, Franco. (org.). Prefazione. In: BAUDELAIRE, Charles. *Ultimi scritti*. Razzi. Il mio cuore messo a nudo. Povero Belgio. Trad. Franco Rella. Milano: Feltrinelli, 1995, p.7-22. ¹⁴⁵⁷

1. *L'altra lingua*

Baudelaire ha sempre avuto preoccupazioni teoriche; ha sempre unito in ogni tratto della sua opera "le preoccupazioni del moralista (o filosofo) e quelle del poeta", [Nota 2: D. Scott e B. Wright, *Introduction à Le Spleen de Paris*. La Fanfarlo, GF Flammarion, Paris 1987, pp. 7-8. in "Notizie autobiografiche III" (cfr. Infra) B. Scrive: "Simultanea preoccupazione della filosofia e della bellezza in prosa e in poesia, del rapporto perpetuo, simultaneo dell'idea con la vita".] ma a partire dai primi poemetti dello *Spleen di Parigi*, appunto nel 1857, e soprattutto negli anni immediatamente successivi, tra il 1859 e il 1861, le preoccupazioni teoriche prevalgono. Baudelaire sta costruendo, dice Froidevaux, "una nuova estetica", [Nota 3: G. Froidevaux, *Baudelaire. Représentation et modernité*, pp. 74-75.] che trova la sua nitida enunciazione nel *Salon 1859* e nel *Pittore della vita moderna*.

L'affermazione è precisa, ma restrittiva, se non si tiene conto che l'estetica per Baudelaire, come lo sarà per Proust, è una teoria della bellezza che è anche un sapere per la vita, che porta in sé dunque i tratti dell'antica sapienza: un sapere del mondo e del soggetto, che si pone come il sapere della duplicità, come il sapere della modernità. Questo sapere non è più afferrabile, secondo Baudelaire, attraverso l'artificio del ritmo. Per esso è necessario trovare un nuovo linguaggio. È il linguaggio che viene definito nella *Dedica a A. Houssaye de Lo Spleen di Parigi*.¹⁴⁵⁸ (p. 8)

2. *L'opera assoluta*

Il mio cuore messo a nudo è un'opera già profetizzata come assoluta e impossibile da Poe in *Marginalia*: "Se qualche ambizioso accarezza l'idea di rivoluzionare con un colpo solo l'universo del pensiero, delle opinioni e dei sentimenti umani [...] non deve far altro che scrivere e pubblicare un libretto. Il titolo sarà semplice, poche parole di uso corrente: *Il mio cuore messo a nudo*. Ma poi il libretto dovrà *tener fede al titolo*. [...] Nessuno ha il coraggio di scriverlo. Nessuno a avrà mai il coraggio di scriverlo. Nessuno *saprebbe* scriverlo, se pure avesse il coraggio. [Nota 6: Cfr. E.A. Poe, *Filosofia della composizione e altri saggi*, tr. It di L. Koch e E. Mazzarotto, Guida, Napoli 1986, pp. 70-71.] Eppure Baudelaire ha avuto questo coraggio: ha scritto questo libro, anche se la critica non se ne è accorta, consegnandoci un florilegio di frammenti con il titolo sviante di *Diari intimi*, [Nota 7: l'unico "Diario intimo" di Baudelaire è costituito dal complesso delle lettere alla madre, che è insieme un tentativo di sedurla e di riconquistarla, e la confessione di un'immane disperazione.] completamente staccato dalla sua parte conclusiva e più drammatica: *Povero Belgio!*

Dietro al complesso di frammenti, che compongono questa opera, sembra risuonare la terribile domanda di Euripide nelle *Baccanti*: *Ti sophon?* Che cosa è sapienza? La sua terribile risposta è *to sophon d'ou sophia*: ciò che appartiene a sapienza non è sapienza. Il paradosso di Euripide è terribile,

¹⁴⁵⁵ Autores e conceitos-chave: anúncio, morte, gallo, Melville.

¹⁴⁵⁶ Autores e conceitos-chave: gallo, anjo, morte, linguagem, Proust, Weil, Steiner.

¹⁴⁵⁷ Franco Rella traduz, organiza e prefacia a edição italiana dos *Últimos escritos* de Charles Baudelaire. No prefácio o filósofo italiano descreve o processo de escrita dos *Últimos escritos* de Baudelaire, situando-os dentro da obra do escritor francês.

¹⁴⁵⁸ Autores e conceitos-chave: teoria da estética, beleza, linguagem, Baudelaire, Proust, Scott, Wright.

perché alla fine, con la morte di Penteo, e l'esilio di Cadmo e Agave, egli lascia la scena vuota e cava, perché su di essa campeggi l'insoluto enigma. È a questa domanda, a questo enigma, che vuole rispondere Baudelaire con la sua ultima opera. Che cosa è sapienza oggi, nell'età del progresso, della celebrazione del tempo lineare delle scienze, nelle immani città senza limite, nei luoghi giganteschi in cui non si può stare e che sembrano sempre sul punto di franare o di mutarsi in altro?¹⁴⁵⁹ (p.10-11)

3. La costruzione dell'opera

I manoscritti che compongono quest'opera erano contenuti in un'unico baule, conservato prima dalla madre, che avrebbe voluto la pubblicazione del testo del *Mio cuore messo a nudo*, perché conteneva espressioni di tenerezza nei suoi confronti. Il manoscritto passò poi nelle mani di Asselineau, e quindi di Poulet-Malassis, che classificò tutte queste carte numerandole [Nota 9: La numerazione progressiva dei tre torsi d'opera, e una numerazione in cifre romane che tentava una rubricazione. Abbiamo seguito questo criterio con Pichois. I riferimenti interni sono però alla numerazione dei fogli, e non delle rubriche, per cui R., 22 = *Razzi*, foglio 22] progressivamente. Questi testi furono pubblicati per la prima volta, con il titolo *Journaux intimes*, da E. Crépet nel volume delle *Oeuvres posthumes* (1887), e poi dal figlio J. Crépet, nel 1908, in un'edizione che reintegrava i tagli e le censure dell'edizione precedente. È leggendo la prima edizione di quest'opera che Nietzsche riconosce in Baudelaire il rappresentante più significativo della modernità.¹⁴⁶⁰ (p. 12)

4. Razzi

Sembra che le prime annotazioni di *Razzi* risalgano al 1855. ma anche se Baudelaire lavora al *Mio cuore messo a nudo* fin dal 1859, le annotazioni a *Razzi* probabilmente continuano almeno fino al 1862. Infatti Baudelaire ne parla in una lettera del 18 agosto 1862 ad A. Houssaye, il dedicatario e l'editore, sempre nel 1862, dei primi venti *Poemetti in prosa* dello *Spleen di Parigi*: "Ho ben altre cose in testa oltre ai Poemi e al Villemain. Tutto potrebbe frammentarsi. Ho trovato due titoli nuovi:

Razzi e suggestioni

Sessantasei suggestioni".¹⁴⁶¹ (p.13-14)

Razzi non ha riscontro nella letteratura francese. Non si tratta infatti di aforismi, ma di annotazioni che richiamano piuttosto le opere frammentarie del primo Romanticismo tedesco, i frammenti di *Athëneum* di Schlegel e il *Bluthenstaub* di Novalis. Ci sono molte tracce, già nello *Spleen di Parigi* che portano in questa direzione, [Nota 14: Cfr. *Introduzione* e note a SdP. Su Schlegel e Novalis cfr. F. Rella, *Limina*, Feltrinelli, Milano 1987.] tanto da poter avanzare, a livello per ora soltanto ermeneutico e non filologico, questa ipotesi.¹⁴⁶² (p. 14)

5. Il mio cuore messo a nudo

Il titolo, come abbiamo visto, deriva da una provocazione di Edgar Allan Poe. Il senso dell'opera non è autobiografico. In questo senso non ci sarebbe una diversione rispetto al progetto originario, attraverso la separazione "del poeta e della sua derisione dall'universo derisorio, con il suo popolo, le sue utopie, la sua *bêtise*, la sua viltà" (Guyaux, 17). Il progetto del *Mio cuore messo a nudo* è forse iscritto nella definizione del sapere data da Eschilo nel primo grande canto corale dell'*Agamennone*: "Zeus ha avviato i mortali alla saggezza, avendo fissato la legge: conoscere attraverso il *pathos*. Anche nel sonno, nel cuore stilla l'affanno memore del male, e anche chi non vuole giunge a saggezza" (vv. 176-182).¹⁴⁶³(p.15-16)

Baudelaire è in esilio in mezzo agli uomini del suo tempo, ai cantori delle "magnifiche sorti e progressive" del genere umano: è in esilio nelle sue stesse contraddizioni, nell'orrore e nell'attrazione che tutto ciò che lo circonda suscita in lui. Ed è per questo che la sua voce, come ha visto genialmente Proust, è quella del "profeta più desolato dopo i profeti d'Israele" [Nota 21: Lettera ad A. Beaunier del 15 ottobre 1915.].¹⁴⁶⁴ (p.16-17)

C'è nel *Mio cuore messo a nudo* un'immensa pietà e un immenso odio. L'odio è per che si pone al di qua del bene e del male: appagato, tranquillo, dentro le sue frontiere ideali o ideologiche. L'odio è la forza che forse può infrangere quelle frontiere, renderle porose, transitabili. Può forse dare la scossa che modifichi, e forse redima, il vero male assoluto: l'opaca indifferenza del non-bene. E dunque *Il mio cuore messo a nudo* è un attacco continuo, reiterato, senza posa, con osservazioni, note, lancinanti aforismi che "tornano, in varianti o in variazioni tematiche, come se la formulazione non fosse mai sufficiente, mai abbastanza affinata, come se il pensiero ossessionasse senza posa la sua espressione,

¹⁴⁵⁹ Autores e conceitos-chave: obra absoluta, Baudelaire, Poe, Eurípedes.

¹⁴⁶⁰ Autores e conceitos-chave: manuscrito, obra, Baudelaire, Pichois, Asselineau, Poulet-Malassis, Crépet, Nietzsche.

¹⁴⁶¹ Autores e conceitos-chave: escrita, poesia, prosa, Baudelaire, Houssaye.

¹⁴⁶² Autores e conceitos-chave: aforismo, fragmentação, romantismo alemão, Schlegel, Novalis.

¹⁴⁶³ Autores e conceitos-chave: autobiografia, saber, Esquilo, Baudelaire, Poe.

¹⁴⁶⁴ Autores e conceitos-chave: exílio, voz, Baudelaire, Proust.

senza mai trovare la sua forma definitiva” (Guyaux, 25). Ma questo non è, come ha creduto Sartre, il segno di un fallimento. La mobilità di una prosa, che sappia essere all’altezza dei “soprassalti della coscienza” e dell’intrigo “delle città immani”, non può chiudersi nella frontiera di una forma definitiva. Tanto più non può farlo, se essa deve continuamente cercare di penetrare non tanto in ciò che direttamente le si oppone, ma nel lago d’indifferenza, di ottuso compiacimento, che si chiude a ogni affacciarsi dell’altro, del mistero che abita nella nostra vita, in ogni nostro atto quotidiano.¹⁴⁶⁵ (p.18)

6. Belgio

Il 24 aprile 1864 Baudelaire è in Belgio e inizia a stendere le sue note per *Povero Belgio!*, [Nota 25: Esistono tre titoli per PB: *Lettere belghe*; *Povero Belgio!* E *Il Belgio denudato*. Guyaux sceglie per la sua edizione l’ultimo titolo, che è anche l’ultimo titolo proposto da B. nelle sue lettere, e che è anche il più prossimo allo spirito dell’opera. Ho preferito però, dato il carattere di questa edizione, mantenere il titolo con cui quest’opera si è consegnata alla tradizione (che è il titolo scelto anche da Pichois). L’opera non è presentabile nella sua integralità in un’edizione come la nostra. È un intreccio di osservazioni, notazioni (spesso ripetute e ossessivamente ripetitive), e ritagli di stampa, che sono stati presentati nella loro integralità da Guyaux, ma non, per es. Da Pichois. La nostra scelta è stata quella di dare un’antologia breve, ma significativa: a) in rapporto al progetto unitario dell’opera frammentaria che comprende anche R. E CN; b) in rapporto all’odio, ma anche alla fascinazione, che la “stupidità belga” esercita su di lui, portandolo, per una scritta di terribile e paradossale contrappasso, all’afasia. Per questo non si sono accolte nemmeno le *Amoenitates belgicae*, una sequenza di versi epigrammatici che nulla aggiungono né alla poesia di B., né al suo grande libro di frammenti.] libro a cui forse aveva già pensato prima della partenza, ma il progetto del *Mio cuore messo a nudo* rimane vivo, come testimonia una lettera a Sainte-Beuve, fino alla fine, fino all’afasia finale. [Nota 26: È presente fino al febbraio del 1865 in una lettera a J. Lener. La lettera a Sainte-Beuve è del gennaio 1866, ed è connessa al sonetto che chiude CN, al foglio 86. Ma anche R. È rimasto in vita. In PB, 338 leggiamo la doppia rubrica: *Igiene e Belgi*.]¹⁴⁶⁶ (p. 19)

Baudelaire rimane in Belgio. La volgarità che egli aveva voluto colpire per fare emergere l’ansia di bellezza nascosta nella modernità lo afferra al punto in cui lo scrittore più atopico, più erratico, più straniero della modernità, si accasa e si rifugia nel suo odio per l’antibellezza, che alla fine riesce vittoriosa. *Il povero Belgio* racconta, in schegge e frammenti, la storia del povero Baudelaire. È un documento struggente, straordinario e bellissimo, perché racconta la tragedia di chi, come ha detto Hölderlin di Edipo, si è spinto fino alla sventura per il suo immane cercare, per il suo smisurato interrogare il mondo. [Nota 27: Cfr. F. Rella, *Introduzione* a F. Hölderlin, *Edipo il Tiranno*, Feltrinelli, Milano 1991]¹⁴⁶⁷ (p.20)

7. Conclusione

Baudelaire è stato il più grande poeta del XIX secolo. È stato anche il più grande critico d’arte del XIX secolo, colui che ne ha inventato il linguaggio, trasformando il gusto in una teoria. È stato anche colui che più nettamente ha posto il concetto di modernità, non come categoria storica, ma come categoria filosofica ed ermeneutica, con una chiarezza superiore a quella di Marx e di Nietzsche. Una rilettura di questa opera finale frammentaria, che comprende, come abbiamo visto, *Razzi*, *Il mio cuore messo a nudo* e *Povero Belgio!* (e forse anche *Lo spleen di Parigi*) ci porta a vedere in lui il nodo centrale di una tradizione che va dalla *Frühromantik* e giunge, attraverso Nietzsche, fino a Benjamin e a Simone Weil. È la tradizione che può essere descritta nel motto benjaminiano con cui abbiamo aperto queste pagine. La verità si porta verso di noi spezzando la falsa totalità, trasformandola in un frammento, che, in quanto tale, è il simbolo, è la forma della nostra realtà: del nostro essere nel mondo e dell’essere del mondo per noi. Per giungere a questo è necessario spezzare l’illusione di poter chiudere *questa opera di pensiero* in una confessione, sotto la rubrica “diari intimi”. *Il mio cuore messo a nudo* è anche una *confessione*, ma è soprattutto uno di picchi del pensiero umano, che spingono la riflessione a deviare dal suo corso abituale per spingersi su nuove vie. [Nota 30: Ciononostante si è ritenuti di rendere in qualche modo omaggio a questa tradizione presentando in questa edizione anche alcuni frammenti del *Carnet* (1861). Si tratta di un’agenda su cui B. ha segnato una serie di annotazioni personali, spesso criptiche, che Pichois ha esplicitato in decine di pagine di note. Si sono riportate le annotazioni più prossime al progetto unitario, che qui abbiamo presentato. *Gli abbozzi delle “lettere di un atrabiliare”* (fine 1863), che pure sono presentati in questa edizione, sono riferibili per stile e contenuti alle annotazioni del libro frammentario. Le Notizie autobiografiche, che chiudono la nostra edizione, sono invece del tutto svincolate dal progetto, ma sono i testi, insieme alle note del *Carnet*, che più propriamente potrebbero entrare nella rubrica autobiografica.]¹⁴⁶⁸ (p. 22)

¹⁴⁶⁵ Autores e conceitos-chave: ódio, fronteira, Sartre, Baudelaire.

¹⁴⁶⁶ Autores e conceitos-chave: fragmentação, ódio, fascinação, obra, Baudelaire, Pichois, Guyaux.

¹⁴⁶⁷ Autores e conceitos-chave: beleza, modernidade, tragédia, Baudelaire, Hölderlin.

¹⁴⁶⁸ Autores e conceitos-chave: linguagem, gosto, teoria, modernidade, categoria filosófica e hermenêutica, fragmentação, totalidade, confissão, autobiografia, Marx, Benjamin, Baudelaire, Nietzsche, Weil.

RELLA, Franco. Introduzione. In: FLAUBERT, Gustave. Bouvard e Pécuchet. Trad. Franco Rella. Milano: Feltrinelli, 1998, p.7-16.

1. *Bêtise*¹⁴⁶⁹

L'Ottocento è il secolo del Progresso. Si sono costruite le ferrovie, illuminate le città, e sono state fatte scoperte, che hanno sconvolto e modificato la vita e il pensiero degli uomini. Hegel e, dopo Hegel, Marx avevano creduto di aver trovato lo spirito e il motore della storia universale. Flaubert scopre, invece, la *bêtise*. Questa, secondo Kundera, è "la massima scoperta di un secolo così fiero della sua ragione scientifica. [Nota 1: M. Kundera, *L'arte del romanzo*, pp. 224-226]

Anche prima di Flaubert si conosceva la *bêtise*, ma la si considerava un difetto di conoscenza, che sarebbe stato colmato dal progresso del sapere. Flaubert scopre che la *bêtise* è invece "una dimensione inseparabile dall'esistenza umana", che essa "non cede davanti alla scienza, alla tecnica, anzi, con il progresso progredisce anch'essa". Flaubert scopre, per dirla ancora con Kundera, che la *bêtise* non è ignoranza, bensì "il non pensiero dei luoghi comuni", che corrode la coscienza, e che avvolge il mondo in una crosta opaca: "qualcosa di incrollabile; nulla l'attacca senza spezzarsi contro di essa". [Nota 2: G. Flaubert, a Parain, 6 ottobre 1850]. È il male nel suo aspetto più terribile: il male che non sa di essere male. È ciò che Hannah Arendt ha definito la *banalità del male*.¹⁴⁷⁰ (p.7-8)

2. La salvezza estetica

Nel nostro secolo Kundera, Brodskij, Calvino [Nota 4: cfr. Kundera, *L'arte del romanzo*, cit.; J. Brodskij, *Dall'esilio*, tr. It. di G. Forti e G. Buttafava, Adelphi, Milano 1988; I. Calvino, *Lezioni americane*, Garzanti, Milano 1988. Tutti questi testi sono debitori di H. Broch, *Il Kitsch*, tr. It. di R. Malagoli e S. Vertone, Einaudi, Torino, 1990.] hanno ipotizzato una sorta di salvezza estetica contro il "male" del mondo: il male appunto dell'indifferenza, del potere che tutto uguaglia con la forza delle armi o con la forza dell'ideologia. La "saggezza dell'incertezza" del romanzo, il rigore con cui la poesia oppone al buio o alla luce accecante delle certezze le tracce più tenui, la "differenza" di minuscoli fatti o cose, come la cipria di *Piccolo testamento* di Montale, il topo bianco d'avorio di *Dora Markus*, la coscienza che emerge dalla letteratura che il reale è un fascio di molteplici possibilità è ciò che viene opposto alle macchine da guerra del potere. È, scrive Brodskij, "l'unica forma di assicurazione morale di cui società può disporre". È l'unico vero antidoto "contro qualsiasi soluzione di massa che agisce sugli uomini con la delicatezza di una ruspa". La realtà estetica ridefinisce così "la realtà etica dell'uomo", e proprio in questo senso, prosegue Brodskij, l'affermazione di Dostoevskij, che la bellezza salverà il mondo, va presa alla lettera. [Nota 5: Su questi argomenti cfr. Anche F. Rella, *Bellezza e verità e L'enigma della bellezza*, Feltrinelli, Milano 1990 e 1991.]¹⁴⁷¹ (p. 9)

3. Dilazioni¹⁴⁷²

Passeranno altri anni prima che Flaubert intraprenda la preparazione e poi la stesura di *Bouvard e Pécuchet*. Intanto ha visto "il vento della *bêtise* e della follia" soffiare sul mondo, e "tutte le bandiere lorde di sangue e di merda". [Nota 8: A. G. Sand, 6 luglio 1869] ha visto la sconfitta della Francia. Ha visto la *bêtise* farsi arma da guerra e di distruzione.

Nell'agosto 1872 egli inizia la fase preparatoria di "un libro che mi occuperà molti anni". È la storia di "due buonuomini che copiano una sorta di enciclopedia farsesca". Per questo, aggiunge, "mi toccherà studiare molte cose che ignoro: la chimica, la medicina, l'agricoltura". Il "piano è superbo", ma l'impresa "è schiacciante e spaventosa". Si tratta comunque di un libro più importante del *Sant'Antonio*, di cui ha terminato la terza e definitiva stesura. Ma bisogna essere "arrabbiati, e trasformarsi in frenetici, per intraprendere un libro simile". [Nota 9: Le lettere si accavallano: a Mme Roger des Genettes, 18 agosto 1872; alla nipote, 22 agosto; a G. Sand, sempre 22 agosto; e ancora alla nipote, 26 agosto.]¹⁴⁷³ (p.10-11)

4. La ripresa

Dal marzo 1877 al giorno della sua morte, l'8 maggio 1880, Flaubert è con *Bouvard e Pécuchet*. In questo periodo legge e annota millecinquecento libri, "e questo numero è molto verosimilmente inferiore alla realtà". [Nota 14: M. De Biasi in Flaubert, *Carnets de travail*, p.766] Ricordarlo qui non è ricordare una curiosità, ma un fatto fondamentale. Perché, leggendo *Bouvard e Pécuchet*, si scopre subito che l'oggetto della furia di Flaubert non è soltanto il "luogo comune", la *bêtise* quotidiana. Flaubert passa in rassegna tutto il sapere, e non solo il sapere del suo tempo, e scopre in esso il punto di incongruenza: il punto in cui non solo il sapere si contraddice, e si difende da questa contraddizione nel luogo comune, ma il punto in cui questo sapere mostra la sua incapacità di spiegare e di intervenire e di modificare il reale, e dunque si accumula inutile sulla crosta delle *bêtise*: *bêtise* sopra *bêtise*.

¹⁴⁶⁹ *Bêtise* – idiotice, besteira.

¹⁴⁷⁰ Autores e conceitos-chave: mal, *bêtise*, Flaubert, Kundera, Arendt, Hegel, Marx.

¹⁴⁷¹ Autores e conceitos-chave: salvação estética, mal do mundo, Kundera, Brodskij, Calvino, Montale, Dostoevskij.

¹⁴⁷² Dilazione – dilação, diferimento.

¹⁴⁷³ Autores e conceitos-chave: dilação (dilazione), *bêtise* (idiotice), enciclopédia, Flaubert.

È proprio attraverso il sapere, che dovrebbe spiegare gli enigmi del mondo, che ci si affaccia sul nulla. *Bouvard e Pécuchet* non sono gli idioti che contribuiscono a una enciclopedia farserca. Sono due personaggi che affrontano il sapere senza pregiudizi, spinti da un'ansia di "ulteriorità", tanto che "sul fondo di un orizzonte, ogni giorno più remoto, percepivano delle cose confuse, ma al contempo meravigliose" (BeP, cap. I) è con l'ansia di sfiorare questo orizzonte, che attraversano tutti i campi della conoscenza: "inuna sorta di vertigine". Le stelle, la materia, lo spirito li affascinano. E loro si armano di libri e di strumenti, studiano, lavorano, faticano per giungere a dare un senso a ciò che li circonda, a ciò che sentono dentro di sé. E, come in Flaubert, "si sviluppò in loro una penosa facoltà, quella di vedere la *bêtise* e di non poterla tollerare". E come Flaubert continuava ciononostante a scrivere, anche *Bouvard e Pécuchet* continuano la loro impresa. Come dice Borges¹⁴⁷⁴, all'infinito: figure metafisiche del più grande romanzo filosofico che mai sia stato scritto.¹⁴⁷⁵ (p. 12)

5. *Bouvard e Pécuchet*

Bouvard e Pécuchet [...]Prendono sul serio non i luoghi comuni, ma le scienze, la filosofia, la religione, la politica, le tecniche. Si applicano a esse con accanito furore, e le spingono fino alla loro verità ultima: alla loro incapacità di dare risposta al mistero del mondo; alla loro incapacità di modificare il mondo. E quando, alla fine, si mettono a copiare *qualsiasi* cosa, denunciano che anche l'illusione di Flaubert di tenere insieme il mondo nella scrittura e nell'epora d'arte è finita. Non c'è più nulla da sapere, non c'è più nulla da fare. La scrittura, che doveva opporre la sua rete trasparente all'opacità della *bêtise*, è ridotta al puro atto fisico dello scrivere. Al "piacere che c'è nell'atto fisico del copiare" (BeP, cap. XI). "niente riflessioni! Niente riflessioni! Copiamo! Bisogna che la pagina si riempia. Che il 'monumento' si compia [...] uguaglianza di tutto, del bene e del male, del bello e del brutto, dell'insignificante e del caratteristico" (BeP, cap. XII).¹⁴⁷⁶ (p. 13)

6. *Oltre Bouvard e Pécuchet*

È Borges che dichiara che con *Bouvard e Pécuchet* è finito il romanzo realista, che quest'opera guarda all'indietro alle parabole di Voltaire e di Swift e degli orientali, e in avanti, a quelle di Kafka. [Nota 17: J.L. Borges, *Discussione*, pp. 105-106]¹⁴⁷⁷ Ma forse bisogna guardare ancora più indietro e ancora più avanti.

Un'opera estrema destruttura il passato e genera un futuro. Don Chisciotte destruttura la letteratura cavalleresca e inventa il romanzo. Bouvard e Pécuchet, che si muovono con l'ingenuità e con la sapienza di Don Chisciotte, destrutturano il sapere del XIX secolo e generano anch'essi un futuro. In *Aspettando Godot* Estragone è Bouvard e Vladimiro è Pécuchet. Hanno smesso anche di copiare. Sono lì, in un mondo privo di senso, abitato dall'insensata presenza di servi e padroni, di Pozzo e Lucky, in attesa di un indecifrabile e inconnoscibile futuro. Godot. In attesa di Godot.

E intanto? Pentirsi? Di che pentirsi? Parlare? Ma ha senso parlare? Sognare? E perché si dovrebbe ascoltare un sogno? E dunque Vladimiro e Estragone aspettano. Si limitano ad aspettare. Non sono certi del luogo dell'appuntamento. Non sono certi della data o dell'ora. Non sono certi che un appuntamento ci sia veramente. Non sono certi nemmeno che ci sia un Godot, che possa venire o non venire. Aspettano. Non hanno età (come Bouvard e Pécuchet che attraversano sempre uguali decenni di storia) e non hanno tempo. Vivono nel paradosso di attendere nel tempo, essendo loro stessi fuori del tempo. E nell'attesa la loro voce andrà spegnendosi, come la voce dell'ultimo Beckett.¹⁴⁷⁸ (p.14-15)

7. *Il romanzo incompiuto*

Il 7 aprile 1879 Flaubert scrive a Mme Roger des Genettes che sta affrontando l'VIII capitolo del romanzo. Il IX tratterà della religione e il X dell'educazione e della morale. "resterà il II volume, nient'altro che note [...] sono già quasi tutte prese. Infine il XII capitolo sarà la conclusione in tre o quattro pagine". Si tratta della Copia di *Bouvard e Pécuchet*: di ciò che via via stanno scrivendo, quando decidono di mettersi a copiare. È il loro "monumento" all'indifferenza. È lo sciocchezzaio.

Flaubert aveva raccolto, prima da solo, poi con l'aiuto di Duplan, una serie di annotazioni e citazioni delle *bêtises* contenute in tutti i libri letti, anche nei suoi stessi libri. Sono convinto che, malgrado Flaubert avesse affermato che il II volume di *Bouvard e Pécuchet* era pressoché fatto, non avrebbe potuto organizzare questo materiale in poco tempo. Forse non ne sarebbe mai venuto a capo.¹⁴⁷⁹ (p. 15)

¹⁴⁷⁴ J. L. Borges, O. Paz e M. V. Llosa talvez sejam os únicos nomes hispano-americanos citados por Rella, em toda a constelação de textos aqui reunida. O último consta apenas nas referências bibliográficas sobre Flaubert.

¹⁴⁷⁵ Autores e conceitos-chave: saber, enciclopédia, *bêtise* (idiotice), figura metafísica, Flaubert, Borges.

¹⁴⁷⁶ Autores e conceitos-chave: cópia, Flaubert.

¹⁴⁷⁷ *Discussione*, de J. L. Borges, foi traduzido para o italiano em 1973, por L. Bacchi Wilcock e publicado pela editora Rizzoli, de Milão. O livro possui duas intervenções sobre Flaubert, das quais uma é sobre *Bouvard e Pécuchet*.

¹⁴⁷⁸ Autores e conceitos-chave: romance realista, tempo, passado, futuro, anacronismo, Flaubert, Borges, Cervantes, Kafka, Voltaire, Swift, Beckett.

¹⁴⁷⁹ Autores e conceitos-chave: romance, Flaubert.

RELLA, Franco. Nota ai testi. In: FLAUBERT, Gustave. Bouvard e Pécuchet. Trad. Franco Rella. Milano: Feltrinelli, 1998, p.17-21.¹⁴⁸⁰

1. Bouvard e Pécuchet

L'idea di *Bouvard e Pécuchet* nasce in primo luogo, nel 1850, come prefazione al *Dizionario*, come si afferma nelle lettere a Bouilhet e a Colet, che abbiamo citato più sopra. L'ispirazione a trasformare la prefazione in una storia, può essere stata facilitata dalla lettura del *Les deux greffiers* di Barthélemy Maurice che, pubblicata nel 1841, era stata ristampata nel 1841, nell' "Audience" (la novella è riportata in appendice a BeP, G.-M.).¹⁴⁸¹ (p. 17)

2. La copia

a) Dizionario dei luoghi comuni

I manoscritti del *Dizionario* dei luoghi comuni [Nota 1: *Dictionnaire des idées reçues*, letteralmente *Dizionario della idee ricevute*. La distinzione tra "idea ricevuta" e "luogo comune" proposta da R. Amossy e ripresa da LCP, p. LXXXIII, non ci sembra decisiva] sono stati rilegati a parte dall'archivista della biblioteca di Rouen, e certamente erano nati come l'abbozzo di un'opera autonoma, che confluirà successivamente nel progetto del II volume di BeP, come leggiamo nella lettera riportata nella nota a BeP, e nel piano che abbiamo pubblicato nel testo come capitolo XI di BeP.¹⁴⁸² (p. 18)

Il *Dizionario* è un'opera comica, ma di quel comico che cogliendo la contraddizione si fa tragico. Alcuni dei luoghi comuni che lo compongono sono morti. Ma il catalogo e il dizionario potrebbero prolungarsi all'infinito.¹⁴⁸³ (p. 19)

b) Sciocchezzaio¹⁴⁸⁴

L. Caminiti Pennarola, nella sua edizione italiana dello Sciocchezzaio, raccoglie e ordina 1871 frammenti, più le rubriche non numerate "Annunci, pubblicità, circolari", e "Pezzi inventati". L'"enciclopedia della stupidità" è sterminata e, al tempo stesso, "spaventevole". Flaubert ha potuto pescare, come testimonia la sua corrispondenza, dalla lettura di più di millecinquecento libri fatta soltanto dal 1877 al 1880 (e la raccolta del Sot. era iniziata ai fini di BeP almeno dal 1863). Ma sappiamo che sin dall'infanzia, sin dal 1830, Flaubert si era proposto di trascrivere le *bêtises* che gli capitava d'incontrare. Il nucleo più antico del dossier della Sc. risale almeno al 1845 ed è, come scrive Cento (BeP, p. LI), "certamente lo sciocchezzaio che ha fatto nascere il romanzo, e non il romanzo che ha fatto nascere lo sciocchezzaio".¹⁴⁸⁵ (p.19)

c) Catalogo delle idee chic

Il *Catalogo* è il *pendant* del *Dizionario dei luoghi comuni*, ed è citato insieme a esso nel piano per la *Copia* (cfr. BeP, cap. XI). Al *Catalogo* si aggiunge una lista degli *Entusiasmi popolari* e la lista delle cose, dice Flaubert, che "mi hanno fatto imbestialire, alias *Lagne*", e infine una lista delle *Nomenclature*.¹⁴⁸⁶ (p.20)

d) L'Album della Marchesa

Gothot-Mersch propone nella sua edizione anche *L'Album della Marquise*, che qui non viene tradotto e proposto. Cento (BeP, pp. XXVII-XLII) ha dimostrato infatti, mi pare in modo inequivocabile, che questo testo non fa parte del *Dossier della Copia*. Queste tesi sono riprese anche nel PdS: "L'Album de la Marquise sparisce del tutto dai piani e cade nel dimenticatoio totale [...]. è in effetti Duplan che fabbrica questo Album de la Marquise o de la Vicomtesse [...]. Se Flaubert avesse avuto l'intenzione di inserirlo nella copia finale di *Bouvard et Pécuchet*, perché non lo ha più menzionato? E inoltre perché ha trascritto nello *Sottisier* alcune citazioni da questo Album, che è d'Altronde quasi tutto cancellato e inchiestro?"¹⁴⁸⁷(p. XVI) (p. 21)

RELLA, Franco. (org.). Il mondo come destino. In: RILKE, Rainer Maria. Verso l'estremo: lettere su Cézanne e sull'arte come destino. Bologna: Pendragon, 1999, p.7-24. ¹⁴⁸⁸

1. Le lettere, note come *Lettere su Cézanne*, che Rilke ha scritto alla moglie Clara nell'ottobre 1907 in occasione della retrospettiva di Cézanne [Nota 1: Morto l'anno precedente.] al Salon d'Automne presso

¹⁴⁸⁰ Em "Nota ai testi" Franco Rella faz uma espécie de genealogia de *Bouvard e Pécuchet* e *Copia*. Algo constante nos textos de Rella: a explicação do processo de montagem do seu texto e daquele em análise.

¹⁴⁸¹ Autores e conceitos-chave: obra, dicionário, Flaubert.

¹⁴⁸² Autores e conceitos-chave: cópia, dicionário, Flaubert, Amossy.

¹⁴⁸³ Autores e conceitos-chave: comédia, dicionário, Flaubert.

¹⁴⁸⁴ Sciocchezzaio – estúpido, idiota.

¹⁴⁸⁵ Autores e conceitos-chave: sciocchezzaio (estúpido), romance, Flaubert, Pennarola.

¹⁴⁸⁶ Autores e conceitos-chave: catálogo, Flaubert.

¹⁴⁸⁷ Autores e conceitos-chave: álbum, Flaubert, Gothot-Mersch.

¹⁴⁸⁸ Franco Rella traduz e organiza *Verso l'estremo*, de Rainer Maria Rilke. Além disso, apresenta o livro em "Il mondo come destino", no qual estabelece uma relação entre Rilke e Cézanne a partir das cartas escritas pelo pintor a sua mulher Clara Rilke.

il Grand Palais a Parigi, sono la cosa più bella e importante che sia mai stata sull'opera del grande pittore. Questo è già stato detto, ma questo non basta. Non siamo nemmeno a metà strada in rapporto alla loro importanza. Infatti, i testi di Rilke devono essere liberati dai limiti cronologici e soprattutto da quelli imposti da Clara Sieber Rilke, accettati da tutti i curatori delle successive edizioni, che aveva voluto fare di essi, come dice Petzet, un'opera "Aus dem Besitz von Clara Rilke", così come le *Elegie duinesi* erano "Aus dem Besitz der Fürstin Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe". [Nota 2: Cioè "dalla proprietà di Clara Rilke" e "dalla proprietà di Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe". Proprio queste considerazioni mi hanno spinto a scompaginare la struttura "classica" delle *Lettere su Cézanne*: a tagliare alcuni testi, integrarne altri e soprattutto a dare conto, con lettere ad altri interlocutori, del tragitto che porta Rilke verso Cézanne e, oltre Cézanne, a se stesso.] Una volta liberati e letti in un contesto più ampio, oltre l'occasione che li ha generati, essi rivelano molto di più, sono molto di più.¹⁴⁸⁹ (p.7)

2. Rilke è a Parigi. È alle prese con il suo romanzo incompiuto, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, [Nota 5: Che sarebbe stato pubblicato nel 1910.] e con il saggio su Rodin, a cui sta lavorando anche in prospettiva di una serie di conferenze. È insoddisfatto. Se che cos'è l'arte, ma sa di non esserne ancora all'altezza, e non osa andare nella direzione che pure intravede.¹⁴⁹⁰ (p.8)

3. Un caso lo mette di fronte a Van Gogh. È già una scoperta importante. Van Gogh dipinge cose, esseri e cose. Ma andare a fondo di una cosa o di un essere, per esempio un cavallo, un semplice cavallo qualsiasi, su una via, significa entrare nell'enigma della cosa, nel mistero che essa racchiude e che essa riverbera sul mondo redendo così anche il mondo enigmatico e misterioso (6). Questo lo possiamo capire anche dal fatto che Van Gogh ha spinto il suo amore "verso ciò che non ha nome". Ma c'è qualcosa di più che affascina Rilke in Van Gogh. È il fatto che egli ha saputo dipingere "nei giorni di terrore oggetto terrorizzati". Sono gli stessi "oggetti" che occupano anche le pagine del Malte, sono le cose sull'orlo della morte nelle prime *Elegie duinesi*. È per questa prossimità che Rilke vuole capire di più di quanto possa vedere nei dipinti. Vuole capire che cosa della vita dell'artista la abbia portato alla sfida: al pericolo dell'estremo. Cosa lo abbia portato a rischiare se stesso per dare forma a tutto, anche al terrore. Per questo indaga sulla vita di Van Gogh (9), come tra poco si occuperà anche vita di Cézanne attraverso le note di Bernard, che Rilke disprezza per la loro pochezza, ma di cui non può fare a meno.¹⁴⁹¹ (p. 9)

4. Il 6 ottobre Rilke si avvia lungo il Faubourg Saint-Germain, dove si elevano i palazzi dell'antica nobiltà parigiana. Egli vede, dentro uno di questi palazzi, gli ambienti crepuscolari, il nitido vassellame d'argento e gli scuri arredi e, in mezzo a tutto questo, una grande vecchia dama. La sua immagine lo accompagna fin dentro il Salon, in mezzo alla "variopinta fiera dei quadri". La dama è fuori tempo eppure "persiste" in mezzo ai dipinti di Berthe Morizot o di Eva Gonzalez. Solo "Cézanne non è più possibile per la vecchia dama"(10). Di fronte a Cézanne non c'è spazio per la vecchia dama, così come non c'è spazio per fantasie *déco*, per sentimenti come quelli dell'amato Jacobsen, per nostalgie "a ritroso", alla Huysmans, perché lì, dalla sua parte, dalla parte di Cézanne, c'è "tutta la realtà" (11) e quando questa si raccoglie in un punto in una vertiginosa concentrazione non c'è più luogo alcuna diversione.¹⁴⁹²(p.9-10)

6. Rilke conosceva Cézanne. Paula Becker ne aveva parlato a Clara e a Rilke stesso, e Rilke aveva visto anche a giugno alcuni suoi acquarelli. Eppure non era successo nulla, "e improvvisamente si hanno gli occhi giusti" (14). Rilke ora vede in Cézanne, ora comincia a vedere in se stesso. Mathilde Vollmoeller (15) gli spiega come Cézanne abbia dipinto solo ciò che sapeva: niente di più. Fin lì è arrivato, e di lì in avanti non ha dipinto nulla perché ancora non sapeva. Perché l'arte è sapere. L'invenzione, la trama, il ritmo in poesia, la tavolozza in pittura non sostituiscono il sapere: aprono ad esse, che è la struttura dell'opera e il suo fine. È questo sapere che sulla delle sale, che contengono i dipinti di Cézanne, dà l'impressione di "una colossale realtà". Questo supera anche l'amore idealizzato da Rilke per le cose di cui si era fatto sacerdote e predatore. È invece "necessario andare ancora al di là dell'amore", perché se è vero che si amano le cose del mondo, se vogliamo mostrare questo amore si finisce per giudicare le cose "invece di dirle. Si cessa di essere imparziali" e così, paradossalmente, l'amore "rimane estraneo al lavoro, non entra in esso". Cézanne non dipinge: amo questa cosa, dipinge: qui essa è, "e in essa ciascuno deve poter ben vedere se io l'ho amata". Così l'amore è totalmente investito "nell'atto del fare", in "un lavoro anonimo, dove si generano cose tanto pure". Nessuno è riuscito a tanto come invece è riuscito al vecchio Cézanne (16).¹⁴⁹³ (p. 12)

¹⁴⁸⁹ Autores e conceitos-chave: correspondência, Rilke, Cézanne.

¹⁴⁹⁰ Autores e conceitos-chave: arte, Rilke, Cézanne, Rodin.

¹⁴⁹¹ Autores e conceitos-chave: vida, arte, terror, extremo, Van Gogh, Rilke.

¹⁴⁹² Autores e conceitos-chave: pintura, realidade, Cézanne, Rilke.

¹⁴⁹³ Autores e conceitos-chave: saber, arte, Cézanne, Rilke.

7. Il 19 ottobre c'è la scoperta sconvolgente di un'ulteriore affinità. Rilke ha citato nel *Malte* una terribile poesia di Baudelaire, *La carogna*, poesia che Cézanne pure amava e citava a memoria (21). Rilke ha ragione. Senza "questa poesia tutto lo sviluppo verso un linguaggio di cose, che ora crediamo di riconoscere in Cézanne, non avrebbe potuto avere avvio; prima doveva esserci questo nella sua inesorabilità". Lo sguardo artistico si è spinto al di là di se stesso, fin nell'orribile, che però "vale insieme a tutto l'altro esistente". Affondare l'orrore della Carogna sarebbe affondare tutto il mondo: renderebbe l'artista colpevole di questa catastrofe delle forme e del pensiero. Dunque bisogna abbracciare anche l'orribile, il ripugnante, il tremendo così come il Saint-Julien l'Hospitalier di Flaubert ha abbracciato il lebbroso. Se il *Malte* sarà scritto, continua Rilke, lo sarà in virtù di questa intuizione.¹⁴⁹⁴ (p. 13)

8. La morte. Cézanne l'ha conosciuta. Ha scritto: "Mi sono giurato di morire dipingendo". E "come in un'antica danza macabra, la morte ha afferrato da dietro la sua mano, dipingendo lei stessa l'ultimo tratto, con un brivido di piacere; la sua ombra si era allungata già da tempo sulla tavolozza, ha avuto tempo di scegliersi, nella cerchia aperta dei colori, quello che più le piaceva" (23).¹⁴⁹⁵ (p. 14)

9. Ma il *Malte* viene terminato e pubblicato nel 1910. all'inizio del 1912 Rilke scrive a Duino le prime due Elegie, i primi 15 versi della X (più vari altri frammenti della stessa non più ripresi), quindi la III, che sarà terminata a Parigi nel 1913, alcuni versi della IX e della VI e, nel 1915, la IV. Poi più nulla fino al febbraio 1922, quando, in pochi giorni scrive la prima parte dei *Sonetti a Orfeo* e poi di getto tutte le Elegie, terminate il 12 febbraio con la stesura della V, a cui fa seguito, come in un turbine, la II parte dei *Sonetti a Orfeo*.¹⁴⁹⁶ (p. 14)

10. La *I Elegia* a Duino all'inizio del 1912, non wolo denuncia l'impossibilità del linguaggio a dire le cose, che nominiamo dunque solo in virtù di una "abitudine che, in noi / si è intanata", ma anche la corrosione dell'identità individuale dentro un mondo nel quale "siamo inadeguati", al luogo percorso dal "vento di cosmici spazi" che "ci corrode il volto". La *II Elegia*, come la I, ci confronta all'esistenza tremenda dell'angelo: specchio in cui ci risolviamo senza residui, senza che lo specchio nemmeno si accorga di noi: esaliamo, scrive Rilke. Ed è un'illusione che l'amore possa difenderci da questo venir meno. Gli amanti si afferrano, si toccano. "Certo: è un poco di sensazione. / ma chi per questo potrebbe affermare di essere?". Gli amanti si illudono e si promettono eternità, ma, passati i primi istanti dell'amore, si è ancora davvero amanti? Oppure, mentre ci si leva l'uni verso l'altro e ci si attacca alla bocca nel bacio, come a una vitale bevanda, non c'è forse già una fuga dal suo atto di chi beve?¹⁴⁹⁷ (p.15-16)

11. Riproponiamo la nostra ipotesi. L'artista, ha detto Rilke, deve giungere al limite estremo: all'ultimo confine. E cosa si trova quando si giunge su questa soglia se non la perdita, il nulla, in una parola: la morte? La vita stessa allora sembra spaventarsi di fronte a questa immagine o a questo pensiero. Lo stato d'animo che prevale è allora quello del lutto per cui, come scrive Benjamin, "si rianima il mondo gettandovi una maschera" che ci dà "un piacere enigmatico alla sua vista". [Nota 11: Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, p. 115. La citazione che segue è a p. 116.] È il piacere del malinconico che, per questa via, come dice ancora Benjamin, può giungere a una distanza dal mondo che si spinge fino "all'estraneazione dal proprio stesso corpo".¹⁴⁹⁸ (p.16-17)

12. Secondo Bernanos (Nota 13: Bernanos, *La gioia*, p.379) "c'è nella tristezza una vertigine, ma una brutta vertigine! È come una patina disgustosa sulla lingua", tanto che possiamo pensare che essa entrata nel mondo con Satana. È evidente che Bernanos qui parla della *tristitia*, chiamata anche *accidia*: in una parola dell'umore malinconico. Agostino, nel dialogo con Francesco Petrarca che figura nel *Secretum* [Nota 14: Petrarca, *Secretum*, lib II.], definisce questa condizione funesta *quedam pestis animi* ("una funesta peste dell'animo"). Francesco confessa che il suo solo nome lo fa inorridire. Ma perché prossimità alla morte è "diabolica" e così pericolosa, tanto da presentarsi forse come il pericolo supremo? Non ha dichiarato Agostino che dobbiamo sempre pensare alla morte? [Nota 15: È il tema recorrente del I libro del *Secretum*] Che cosa c'è dunque nel sentimento luttuoso del melanconico di tanto terribile rispetto al pensiero del lutto?

Il pensiero della morte *pensa* la morte, la pensa come qualcosa che incombe, ma che è comunque altra rispetto alla vita, esterna al pensiero stesso. Il melanconico invece sente la morte in sé e ne diventa prigioniero. Le immagini del mondo diventano la proiezione allegorica di questo suo sentimento. "E non basta" scrive Petrarca. Non solo questa *passione* non è passeggera e ci tiene avvinti continuamente nelle sue spire, ma, "cosa che può ben dirsi il colmo delle miserie – mi pasco talmente

¹⁴⁹⁴ Autores e conceitos-chave: linguagem, poesia, coisa, Rilke, Cézanne, Flaubert, Baudelaire.

¹⁴⁹⁵ Autores e conceitos-chave: morte, pintura, Cézanne.

¹⁴⁹⁶ Autores e conceitos-chave: poesia, Rilke.

¹⁴⁹⁷ Autores e conceitos-chave: impossibilidade da linguagem, Rilke.

¹⁴⁹⁸ Autores e conceitos-chave: limite extremo, confim, morte, máscara, Benjamin, Rilke.

di lacrime e di dolore, e con una volontà così funesta [*atra quadam cum voluptate*], che me ne stacco poi a malincuore [*ut invitus avellar*]¹⁴⁹⁹(p.17-18)

13. Che cosa ha liberato Rilke dalla prigione della *tristitia* in cui forse era già entrato con i due *Requiem* scritti nel 1908, alcuni mesi dopo l'esperienza Cézanne? Un'altra morte, un altro Requiem: il monumento sepolcrale a Wera Ouckama Knoop.

Wera (1900-1919) era morta giovanissima di leucemia alla fine del 1919. Rilke ricevette dalla madre di Wera una lunga relazione sulla malattia e la morte della figlia al principio del 1922, poche settimane prima dell'inizio dei *Sonetti*, che le sono dedicati come appunto un "monumento funebre". [Nota 18: "I sonetti a Orfeo scritti come monumento funebre per Wera Ouckama Knoop".] Wera portava con sé l'infanzia, la danza e la musica, ma anche la morte già dentro la vita. Questa mescolanza di vita e di morte rinvia ad un frammento orfico che Colli ha scoperto in Euripide: "Chi sa se il vivere non sia morire / e il morire invece vivere"¹⁵⁰⁰(p. 18)

14. Siamo già a Muzot nel febbraio 1922. Rilke ha scritto in pochi giorni la prima parte dei *Sonetti a Orfeo*. Ora procede con la "gigantesca vela" delle *Elegie* (41). "Essere qui è stupendo" ha scritto nella VII. "Essere qui è molto" ribadisce nella IX. È molto perché "tutto ciò è qui", e che è fugace, sembra "abbia bisogno di noi", di noi "i più fugaci". Tutto ciò che abita il mondo è solo per una volta, e anche noi siamo solo per una volta. "Ma questo / essere stati una volta, anche solo una volta, / essere stati terreni, sembra irrevocabile"¹⁵⁰¹ (p. 19)

15. Rilke è ora dagli aspri pensiero. Può accompagnare il fanciullo che va verso la sua morte via, lontano "dallo stampo del vuoto" che domina le città rumorose e, insieme alla Lamentazione, condurlo al Paese del Patimento, là dove gli antichi scovavano "un frammento affilato di originario dolore". È il paese in cui anche le lacrime sono alberi e così si procede "nei campi fioriti della malinconia". È il paese in cui tutto prende "figura", anche le stelle nelle costellazioni. È il paese in cui i morti, se potessero comunicarci una forma, una figura, "indicherebbero forse gli amenti degli spogli / noccioli", oppure "la pioggia che cade a primavera sulla scura". E in queste figure noi potremmo finalmente capire, noi che pensiamo "alla felicità come ascesi", in un'improvvisa, straordinaria emozione, "che quasi sgomenta", la cosa che è "felice cadendo": che è felice nella caducità, nel suo proprio destino.¹⁵⁰² (p. 21)

16. Sono passati esattamente due anni dalla conclusione delle *Elegie* e dei *Sonetti a Orfeo*. Il 26 febbraio 1924, rispondendo a una lettera-questionario di A. Schaer (40), Rilke scrive: "Come il più forte dei modelli si pose davanti a me dal 1906 l'opera di un pittore, di Paul Cézanne, che io poi, dopo la morte del maestro, *ho seguito su tutte le sue tracce*".¹⁵⁰³ (p. 21)

17. Da dove cominciare? Si chiede Rilke. E Rilke comincia dal *Malte*, in cui tutte le premesse che avevano animato la sua poesia precedente si concentrano conflittualmente e, riproiettandosi sulla vita, "conducono quasi alla dimostrazione che questa... è impossibile". Rilke lo sapeva. Questo gli aveva insegnato Cézanne. Ma come separarsi dalle proprie stesse premesse? È infatti partendo dagli stessi dati, ma visti ora in modo diverso, che "la vita diventa nuovamente possibile", diventa quell'affermazione a cui il *Malte* "non poteva ancora condurla". Ciò che è intervenuto da allora è, come abbiamo visto, l'esperienza della morte e quindi il superamento non della morte ma del suo lato oscuro, paralizzante: la maschera luttuosa e voluttuosa insieme della malinconia. Nelle *Elegie* Rilke è giunto alla convinzione che "*affermazione di vita e affermazione di morte si dimostrano come una sola unica cosa*". Che "accettare l'una senza l'altra è... una limitazione che esclude definitivamente tutto l'infinito". È quanto Rilke aveva intuito di fronte a Cézanne e alla *Carogna* di Baudelaire, ma ci sarebbero voluti anni di "aspri pensieri" per andare oltre, per arrivare a capire che "la morte è il *lato della vita* rivolto altrove da noi", ma che comunque "la vera figura della vita attraversa entrambi i domini".¹⁵⁰⁴ (p.21-22)

18. Solo Proust è giunto a tanto. Anch'egli, come Rilke, scrivendo insieme l'inizio e la fine della sua *Ricerca del tempo perduto*, e poi cercando quella fine solo intuita attraverso l'inferno della mondanità, della perversione, della chiacchiera, fino alla rivelazione che le cose possono essere salvate "con l'ausilio di figure" in un'opera che contenga tutto: la luce e l'ombra, la memoria e l'oblio, la vita e la morte. Ed è per questo che l'opera di Proust e l'opera di Rilke si pongono non solo come immense opere narrative e di poesia, ma come vertici del pensiero contemporaneo.¹⁵⁰⁵(p.23)

¹⁴⁹⁹ Autores e conceitos-chave: *tristitia*, *accidia*, tristeza, melancolia, luto, morte, Bernanos, Santo Agostinho, Petrarca, Rilke.

¹⁵⁰⁰ Autores e conceitos-chave: vida, morte, Rilke, Colli.

¹⁵⁰¹ Autores e conceitos-chave: poesia, efêmero, Rilke.

¹⁵⁰² Autores e conceitos-chave: dor, lamentação, figura, felicidade, destino, Rilke.

¹⁵⁰³ Autores e conceitos-chave: pintura, poesia, Cézanne, Rilke.

¹⁵⁰⁴ Autores e conceitos-chave: vida morte, Rilke, Baudelaire, Cézanne.

¹⁵⁰⁵ Autores e conceitos-chave: salvação, figura, poesia, narração, Rilke, Proust.

19. Rilke muore alla fine del 1926. Muore di leucemia come Wera. Aveva colto la sua malattia, che i medici non avevano ancora diagnosticato, quando aveva avvertito che qualcosa l'aveva colpito "fin nel midollo delle ossa". Chi trasformerà questa sua morte e la riscatterà nell'invisibile? Questo compito se lo è assunto Marina Cvetaeva [Nota 22: Per tutte le notizie relative al rapporto tra Rilke e Cvetaeva, e per una discussione più estesa sul testo stesso che qui presentiamo si rinvia al commento relativo, in *Note e commento*], la più grande delle amanti "inappagate" di cui Rilke parla nella *II Elegia*.¹⁵⁰⁶ (p. 23)

20. L'anno nuovo, il 1927, che si apre con la morte di Rilke, è "nuovo paese, tetto, mondo!". L'elegia che Cvetaeva scrive in morte di Rilke è di fatto la "prima lettera a te nel nuovo luogo", per lui, il poeta, il "senza patria", perché la sua patria è appunto il mondo.¹⁵⁰⁷ (p. 23)

Eppure Marina Cvetaeva, che si è da sempre posta sul limite estremo, sull'ultimo confine, sa la morte. E se c'è un luogo in cui "il senza patria" non è, questo luogo è proprio la tomba, anche se il suo nome, Rainer, rima con Lieber ("amato") e con umer ("morente"). Ma nella poesia di Rilke, lei lo sa, lo ha capito, si è aperta "la nuova terza cosa" che "non è vita e nn è morte". Rilke stesso, con questa sua scoperta, è diventato confine: "Che fortuna / in te iniziare, in te finire, Rainer!".

Nessuno ha celebrato Rilke come Cvetaeva. Nessuno ha saputo il confine come lei. Ma il confine è il posto da nulla garantita. Raggiunto il confine Rilke ha trovato la poesia che salva le cose, che le redime dalla caducità e le fa nostre. Marina Cvetaeva si è spinta oltre il confine, verso Rilke, sperando in "un altro paradiso". Ha cantato proprio l'attimo in cui raggiunto l'estremo limite si è spinta oltre di esso. E oltre questo estremo limite Marina Cvetaeva ha perduto la poesia: ancora una volta come una delle grandi amanti inappagate che tutto sacrificano all'amato. In quest'ultimo grande testo, a cui seguiranno altri testi, altri versi, ma soprattutto saggi, prose e memorie, Cvetaeva ha compiuto l'estremo sacrificio: ha sacrificato alla grande poesia di Rilke la sua grande poesia. E senza di essa si avvierà alla sua propria morte.

Marina Cvetaeva muore suicida impiccandosi il 31 agosto 1941. Marina Cvetaeva non ha incontrato Rilke. Ha incontrato solo le sue parole. È stato attraversando il paesaggio di quelle parole che è giunto così vicina a Rilke come forse mai nessuno prima o dopo di lei ha potuto approssimarsi. La sua esperienza in qualche modo completa e definisce l'esperienza stessa di Rilke. In qualche modo ci permette di capire quale sia il destino dell'artista di fronte al mondo sui confini (forse oltre i confini) del mondo. Cézanne si era augurato di morire dipingendo. Forse Marina Cvetaeva ha cominciato a morire scrivendo questi in morte di Rilke. ¹⁵⁰⁸(p.23-24)

RELLA, Franco. (org.) Editoriale. In: *Pathos: scrittura del corpo, della passione, del dolore*. Bologna: Pendragon, 2000, p. 7-8. ¹⁵⁰⁹

Euripide, nella sua opera estrema *Le baccanti*, dice che nessun sapere può tanto. Eppure, come ha scritto Conrad, la trama del racconto, la trama della scrittura se non può risolvere l'oscuro può però renderlo visibile: può trasformare il "cuore di tenebra", il mistero, in un enigma da interrogare, da "saggiare" continuamente, come Montaigne continuamente "saggiava" ogni questione che si affacciava davanti alla sua mente e alla sua sensibilità.

Questo non è solo compito della narrazione, ma anche del pensiero filosofico, una volta che sia uscito dalla tentazione di predicare una sola verità e un solo linguaggio in grado di parlarla, e che abbia deciso di confrontarsi con la complessità del mondo e con le forme in cui questa complessità si rende visibile.

Un pensiero che si muova interrogativamente è, di fatto, un pensiero nomade, non nel senso del rizomatismo post-strutturalista o postmoderno, ma piuttosto nel senso di un reiterato tentativo di attraversare, dislocandosi, il corpo stesso dell'esperienza conoscitiva. È così che trame di questo sapere possono tracciare le linee che disegnano le mappe di possibili percorrimenti del mondo, del rapporto dell'uomo con il mondo.¹⁵¹⁰

¹⁵⁰⁶ Autores e conceitos-chave: morte, Rilke.

¹⁵⁰⁷ Autores e conceitos-chave: morte, sem pátria, Rilke, Cvetaeva.

¹⁵⁰⁸ Autores e conceitos-chave: morte, confim, poesia, Rilke, Cvetaeva.

¹⁵⁰⁹ Editorial à edição do livro *Pathos*, organizado por Rella. Livro que tem a colaboração de Rafael Argullol, Cinzia Bigliosi, Roberto Carifi, Alessia Ferrarini, Giorgio Franck, Francesca Piani, Laura Pioldi, Marco Vozza e reúne escritos de Paola Capriolo, Titá Orosz, Paul Valéry.

¹⁵¹⁰ Autores e conceitos-chave: ensaio, nomadismo, Euripedes, Montaigne.

Embora Rella não determine a paternidade, a recusa ao pensamento de Deleuze é evidente quando nega o nomadismo no sentido rizomático pós-estruturalista ou pós-moderno. Na tradição do pensamento francês, Rella defende a idéia baudelairiana de pensar a modernidade enquanto figura do paradoxo e do movimento. Na verdade, o filósofo italiano é um leitor da modernidade pelo próprio pensamento da modernidade. Além de Baudelaire, um outro nome do pensamento francês também propagado por Rella é Bataille enquanto figura do extremo, do limite, do confim da linguagem.

Siamo partiti dal tema “Pathos”. Pathos è appunto passione, corpo, dolore, esperienza: è ciò che la filosofia, almeno fino a Nietzsche, ha escluso dal suo ambito come un indicibile, come un *horridum pudendum*.¹⁵¹¹ (p. 8)

RELLA, Franco. (org.) Di fronte all'indicibile. In: Pathos - scrittura del corpo, della passione, del dolore. Bologna: Pendragon, 2000, p.163-175.¹⁵¹²

1. [...]

Il senso di silenzio che accompagna le testimonianze dei sopravvissuti, non è tanto un vero silenzio, quanto piuttosto una sorta di afasia di fronte all'inadeguatezza che avvertiamo nel racconto dell'orrore: nel fatto che ciò che rotto ogni ordine logico e temporale sia iscritto in una logica e in una sequenza narrativa. Paul Ricoeur è tornato recentemente su questo problema. L'orribile, scrive Ricoeur, è ingiustificabile in quanto è l'eccesso che mette in crisi le norme che presiedono alla valutazione comparativa delle azioni e dei loro agenti. Dunque “l'orribile, in quanto ingiustificabile, sporge in qualche modo fuori dalla norma. E in quanto ingiustificabile eccede le misure della rappresentazione”. Le molteplici forme rappresentative sono messe alla prova dei loro limiti dall'orribile, e rivelano “l'inadeguatezza delle modalità rappresentative confrontate all'orrore smisurato del genocidio e dello sterminio”. Si pone allora un interrogativo “inquietante e terrificante”: “le nostre risorse figurative di tutti i generi non sono state eccedute, ma proprio esaurite? Non è necessario che l'orrore susciti modalità nuove, anch'esse eccessive e iperboliche di rappresentazione?”¹⁵¹³ (p. 164)

Il paradosso non ha soluzione. Adorno aveva creduto di trovarla nella scrittura di Beckett: in una scrittura da “dopo la fine del mondo”. E a un sopravvissuto di Auschwitz che aveva detto che Beckett, se fosse stato nei campi, avrebbe scritto altrimenti, Adorno risponde: “Lo sfuggito ha ragione in un senso diverso da quello da lui inteso; Beckett e chi altri restò capace di controllarsi, là sarebbe stato spezzato e presumibilmente costretto a convertirsi alla religione da trincea, che lo sfuggito rivesti di parole: voleva dare coraggio agli uomini”. Ma in questo modo, in questa sua volontà di dare coraggio, potremmo concludere, il reduce non aveva potuto e continua a non poter potare il pensiero e la figurazione del pensiero contro se stesso: era rimasto prigioniero della logica e del linguaggio che proprio l'esperienza estrema aveva affondato.¹⁵¹⁴ (p. 164)

2. Mentre l'oblio e il revisionismo sull'orrore di Auschwitz e dei Gulag¹⁵¹⁵ prende sempre più piede, via via che i sopravvissuti scompaiono, e l'orrore e il suo mistero diventano un oggetto di studio accademico, forse una riflessione sull'estremo va cercata altrove, nel male assoluto che sembra abitar oggi la cosiddetta letteratura di genere, in cui sembra esserci ancora un tentativo di rappresentazione quell'orrore che sfugge a ogni regola, prigioniero del suo stesso paradosso. Il tentativo di rappresentarlo come una lacerazione suturata o da suturare, oppure come qualcosa che ancora è dentro l'uomo, che è dentro la nostra civiltà, che è dentro il nostro rapporto con il mondo e con l'altro, sembra infatti destinato al fallimento. È dunque necessario far emergere una rappresentazione non minimalista, non silenziosa, ma un interrogativo urlato di faccia a Dio e al mondo, come avevano fatto Dostoevskij o Kafka nella *Colonia penale* o Francis Bacon nella smorfia demoniaca dei suoi papi.¹⁵¹⁶ (p.164-165)

3.[...]

Quindi le regole del genere sono spezzate e, come dice Ballard nell'introduzione a *Crash*, di fronte a “un territorio o argomento del tutto sconosciuto”, perché, come abbiamo visto, privo di linguaggio, si è spinti “a concepire ipotesi”, o forse “una metafora estrema per una situazione estrema”. In *Crash* questa metafora estrema è il corpo, è la pornografia che, spinta all'eccesso, denuncia, nell'estremo della frantumazione dei corpi, la parcellizzazione e la colonizzazione del corpo divenuto mera cosa, *res estenza*. La riflessione è ripresa da Ballard del “Progetto per un glossario del XX secolo”. “Esiste ancora un corpo” si chiede Ballard, oppure questo si è ridotto a “poco più che un'ombra spettrale”, nel momento in cui il nostro atteggiamento di fronte ad esso “sta entrando in una fase colonialistica” di “sfruttamento spietato”?¹⁵¹⁷ (p. 166)

¹⁵¹¹ Conceitos-chave: pathos.

¹⁵¹² Além de organizar *Pathos*, Franco Rella colabora no livro com “Di fronte all'indicibile”, no qual põe em confronto textos decisivos sobre o mal do pensamento e da literatura da modernidade. Por exemplo: *A literatura e o mal*, de Bataille, e *Prima della fine*, de Ernesto Sábato.

¹⁵¹³ Autores e conceitos-chave: testemunho, representação, Ricoeur.

¹⁵¹⁴ Autores e conceitos-chave: linguagem, experiência extrema, Adorno, Beckett.

¹⁵¹⁵ Há muitas semelhanças entre Auschwitz e Gulag. Gulag era um sistema de campos de trabalhos forçados para criminosos e presos políticos da União Soviética, à semelhança dos campos nazis. Este sistema funcionou de 1918 até 1956. Foram aprisionadas milhões de pessoas, muitas delas vítimas das perseguições de Stalin.

¹⁵¹⁶ Autores e conceitos-chave: revisionismo, horror, representação, Auschwitz, Gulag, Dostoevski, Kafka, Bacon.

¹⁵¹⁷ Autores e conceitos-chave: gênero, pornografia, Ballard.

4. Ma l'indicibile del male non ha ancora la sua frontiera. Il grande filosofo russo, Berdjaev ha riflettuto per tutta la sua vita su alcuni grandi temi sollevati dalla gnosi antica: in primo luogo sul problema del male. La libertà, scrive, è la condizione fondamentale della vita morale, "che non potrebbe esistere senza la libertà del bene e senza la libertà del male": è questo che rende tragica la vita dell'uomo, "inadattabile al mondo in cui vive". Ma Dio stesso procede da questa libertà, e dunque questo conflitto è anche dentro Dio, anche se, stranamente, "si teme di attribuire a Dio la tragedia interiore (...), ma non l'ira, la gelosia, la vendetta". Il mondo e la vita sono una polarità tragica, in quanto due "principi ugualmente divini si affrontano ed entrano in conflitto". La "soluzione" di Berdjaev, per certi versi analoga a quella assunta più tardi da Jonas, è quella di preferire al Dio della potenza e della necessità, il Dio sofferente, il Dio che sulla croce vive questo conflitto fin detto la morte.¹⁵¹⁸ (p.166-167)

Nel 1961 Hannah Arendt si trova a Gerusalemme, faccia a faccia con il male. Sta seguendo le udienze del processo a Eichmann. E fa la scoperta che "l'orrido può essere non solo ridicolo, ma addirittura comico". Eichmann è un criminale nazista, responsabile della morte di migliaia, forse di centinaia di migliaia di ebrei. Non sa nemmeno discolarsi. "era veramente incapace di pronunciare frasi che non fossero *clichés*". I giudici pensavano che dietro queste vacuità si nascondessero le mostruosità che egli non voleva confessare. Invece questo è il suo unico linguaggio. L'incapacità di parlare se non frasi fatte è "incapacità di pensare, cioè di pensare dal punto di vista di qualcun altro. Comunicare con lui era impossibile, non perché mentisse, ma perché le parole e la presenza di altri, e quindi la realtà in quanto tale, non lo toccavano".¹⁵¹⁹ (p.167)

Infatti il confine tra il bene e il male è spesso impercettibile: questo significano i "poveri diavoli" della letteratura del moderno. Ma, una volta varcata questa linea, la vita o il bene dell'altro perdono ogni loro valore. Allora, come ha osservato Simone Weil, non solo si rimane neutrali di fronte all'orrore, ma è estremamente difficile non diventarne attori. Decine di migliaia di uomini hanno partecipato attivamente all'annientamento di Auschwitz; milioni di uomini vi hanno partecipato come complici passivi. E Auschwitz sembra essere la vetta raggiunta con una quantità immisurabile di orrore che ha percorso tutta la storia dell'umanità trasformandola in un banco da macellaio.¹⁵²⁰ (p.168)

Il ritratto di Velázquez di Innocenzo X esprime il tremendo del potere così come lo rappresenta la sua replica in Francis Bacon. La carne da macello appesa in un quadro di Rembrandt è la stessa carne sanguinante nella replica di Bacon.¹⁵²¹ (p. 168)

5. Ma l'indicibilità del male non è anche quella della sofferenza, del male fisico, del male di vivere, che annienta il mondo intorno a noi, annienta il linguaggio, ci costringe a una sorta di mugolio, o a un silenzio da cui usciamo soltanto in un immane sforzo di ricostruzione del mondo e del linguaggio? Non è propria anche di ogni autentica passione, quella che ci spinge per esempio sulle frontiere di Eros in prossimità di quel carattere da cui sembra emergere l'odore del sangue e dell'insensato? Oppure di quel sentimento, chiamiamolo angoscia, che ci mette in un inquietante faccia a faccia con la morte? Non è propria di ogni pensiero che cerca di pensare l'impensabile o l'impossibile, vale a dire, come ha detto Bataille, l'unica cosa che valga veramente la pena di pensare? (p.169)

La poesia è diversione fuori dai sentieri del logos abituale: è fuga dal mondo del discorso. Con essa, scrive Bataille, "entrai in una specie di tomba dove l'infinito del possibile nasceva dalla morte del mondo logico". Nell'*Abate C.* Bataille torna sul problema della scrittura: quello che essa afferma e quello che essa cancella. Solo nella scrittura infatti è possibile legare "intimamente l'affermazione alla negazione". È così che essa compie "ciò che in genere è opera del 'tempo' - il quale, di tutti i suoi edifici, lascia sussistere solo le tracce della morte. Credo che il segreto della letteratura sia questo. E che un libro sia bello solo se abilmente ornato dell'indifferenza delle rovine".¹⁵²² (p. 169)

6. Il tema della scrittura di fronte all'indicibile è al centro de *La letteratura e il male* di Bataille: un testo che apre un problema, senza poterlo chiudere. Percorrendo la sequenza dei saggi dedicati a vari autori molto diversi tra loro ne *La letteratura e il male* scopriamo che per Bataille probabilmente ogni letteratura è legata al male. La radice di questa sua convinzione è probabilmente quella che si esprime in una sua affermazione folgorante: "Che mai sarebbe della verità se non vedessimo quello che eccede la possibilità di vedere", se non pensassimo quello che eccede la possibilità di pensare? La verità della vita "non può essere separata dal suo contrario".

La letteratura è diversione fuori dai sentieri del logos abituale: è fuga dal mondo del discorso. Con essa, scrive Bataille, si entra in una specie di tomba dove l'infinito del possibile nasce "dalla morte del mondo logico": uno spazio terribile, il solo in cui sia possibile legare "intimamente l'affermazione alla

¹⁵¹⁸ Autores e conceitos-chave: mal, Deus, morte, Berdjaev.

¹⁵¹⁹ Autores e conceitos-chave: mal, bem, fala, nazismo, Arendt.

¹⁵²⁰ Autores e conceitos-chave: bem, mal, horror, *banco da macellaio* (mesa de açougueiro), Weil.

¹⁵²¹ Autores e conceitos-chave: carne sangrenta, representação, Velázquez, Rembrandt, Bacon.

¹⁵²² Autores e conceitos-chave: mal, linguagem, poesia, Bataille.

negazione". È così che essa compie "ciò che in genere è opera del 'tempo' – il quale, di tutti i suoi edifici, lascia sussistere solo le tracce della morte. Credo che il segreto della letteratura sia questo. E che un libro sia bello solo se abilmente ornato dell'indifferenza delle rovine".¹⁵²³ (p. 170)

Dunque la letteratura è un'uscita dal principio di non contraddizione che domina il pensiero logico; è l'affermazione di una contraddizione sui confini della quale possiamo cogliere, forse come in ogni autentica contraddizione, l'impensato della vita quando essa si incontra con la morte. L'arte, la letteratura come la pittura, si sporgono costantemente su ciò che è invisibile al pensiero logico, vale a dire la passione, che Eschilo diceva essere il vero sapere del mondo: il patimento, la gioia, il terrore, la noia e, appunto, al fondo di tutto, proprio come aveva intuito Bataille, le maschere della morte.¹⁵²⁴ (p. 170)

7. Ernesto Sábato¹⁵²⁵, uno degli scrittori latino americani più cupi e inquietanti, giunto nel territorio di una tarda vecchiaia, tenta di fare i conti in Prima della fine con se stesso, con il mondo, con i suoi lettori, cercando di indagare le "tensioni profonde e contraddittorie" di una vita "piena di equivoci, laconica, caotica" e pur tuttavia proiettata "in una disperata ricerca di verità" che è quella che anche ora lo anima.

Ma la verità e il senso del libro stanno in una domanda che lo percorre interamente anche se mai chiaramente formulata. La domanda potrebbe suonare così: "La scrittura è un dovere o una colpa?". O forse il centro non è nemmeno nella domanda, ma nell'unica risposta che è possibile dare a questa domanda: "La scrittura è un dovere e una colpa".¹⁵²⁶ (p.170-171)

8. Ma la riflessione estrema sulla scrittura in rapporto all'indicibile del *pathos* del mondo e delle sue lacerazioni, è forse nel *Doctor Faustus* di Thomas Mann, libro estremo, libro della vecchiaia, una sorta dunque di confronto serrato con se stesso e con il suo destino, con il terribile destino che lo ha messo di fronte alla necessità di esprimere e di dare nella scrittura figura a se stesso e al mondo.¹⁵²⁷ (p.172)

9. "Uno dei paradossi del grandioso poema di Lucrezio, scrive Segal, è l'apparente contraddizione tra uno straordinario apprezzamento delle bellezze del mondo, e un profondo senso di morte di distruzione dall'altra". L'uno e l'altra sono ai limiti del linguaggio e delle sue possibilità. V. Jankélévitch ha scritto che la morte è l'inconoscibile assoluto, in quanto essa "nega l'essere stesso dell'essere pensante", di modo che pensare la morte è come pensare "il nulla e non pensare a nulla è dunque non pensare". La morte uccide il pensiero, e solo nell'angoscia, scrive Jankélévitch, "l'uomo realizza la sua morte", che si affaccia come uno spettro davanti ai suoi occhi. Considerazioni analoghe ha fatto Adorno. E Lévinas arriva a dire che con la morte: "*Il nulla ha sfidato il pensiero occidentale*". Persino il volto, che è al fondo della filosofia di Lévinas, il volto in cui riconosco l'altro e la mia responsabilità verso l'altro, quella responsabilità etica che per Lévinas viene prima dell'ontologia e della metafisica, ora, nella morte, "diventa una maschera. L'espressione sparisce"¹⁵²⁸ (p. 173)

10. Montaigne ha scritto che i libri sulla morte hanno arricchito la sua lingua, ma non il suo coraggio. Non ci sono cure possibili. E necessario procedere nel "cuore di tenebra" della passione, del *pathos*, dell'angoscia di fronte all'amore e alla morte, attraversare le lacerazioni, il male e il dolore per dare ed essi, come ha scritto Rilke, la *realtà* della forma: dare ad essi la forma che li renda una cosa nostra. Per fare questo è necessario spingersi, come ha detto ancora Rilke, all'estremo. La scrittura incontra il *pathos* sui confini della ragione. Ma questi confini possono essere raggiunti quando l'io che scrive, e le parole che traccia, si sono messi interamente in gioco muovendosi anche, come ha detto Adorno, contro se stessi.¹⁵²⁹ (p. 174)

RELLA, Franco. (org.). Editoriale. In: *Male: scritture sul male e sul dolore*. Bologna: Pendragon, 2001, p.7-8. ¹⁵³⁰

Il male è impensabile, indicibile. Se lo si potesse pensare e capire non sarebbe nemmeno male, ha detto Ricouer che, recentemente, sembra aver addirittura abbandonato l'idea di poterlo cogliere almeno attraverso una *simbolica*, e ipotizza piuttosto la possibilità di forme nuove, ancora inesplorate per

¹⁵²³ Autores e conceitos-chave: literatura, mal, morte, ruína, Bataille.

¹⁵²⁴ Autores e conceitos-chave: literatura, máscara da morte, Bataille.

¹⁵²⁵ Mais um nome (depois de Borges, Paz e Llosa) acrescentado à lista dos hispano-americanos citados por Rella: Ernesto Sábato.,

¹⁵²⁶ Autores e conceitos-chave: escritura, culpa, dever, Sábato.

¹⁵²⁷ Autores e conceitos-chave: escritura, pathos, Mann.

¹⁵²⁸ Autores e conceitos-chave: morte, limite da linguagem, máscara da morte, Lucrezio, Segal, Jankélévitch, Adorno, Lévinas.

¹⁵²⁹ Autores e conceitos-chave: morte, *pathos*, mal, forma, escritura, extremo, confirm, Montaigne, Rilke, Adorno.

¹⁵³⁰ Franco Rella explica a organização do livro *Il male*, o segundo na sequência de temas desenvolvidas na edição coletiva "Trame del pensiero", da editora Pendragon. O primeiro foi *Pathos* e o terceiro *Sedução*.

afferrarlo e per dirlo. “Trame”, dopo aver tentato nel primo numero la scrittura del *pathos*, si è posta ora di fronte a questo tema e a questo compito: ha tentato di dirne qualcosa.

Il saggio di G. Didi-Huberman entra nel luogo del male assoluto, Auschwitz, e cerca di decifrarne le tracce attraverso l'analisi di alcune immagini fotografiche: in quello che mostrano e in quello che cercano di nascondere. Al problema del pensiero e della tragedia dell'ebraismo si rifanno anche i saggi di I. Kajon e di W. Tommasi.

Filosofico è l'approccio diretto – quasi paradigmatico – di J. L. Nancy al problema, e filosofico, con un'importante curvatura etico-politica, è il saggio di M. Cruz.

Tra filosofia e letteratura si colloca l'analisi di alcuni testi di G. Bataille, proposta da A. Ferrarini. Il saggio di G. Franck pone, in modo anche stilisticamente originale, filosofia e letteratura di fronte al “male di vivere”.

C. Bigliosi, infine, attraverso Proust e Colette, entra nell'inferno che fermenta nel cuore umano: l'inferno della perversione dei sentimenti e, in particolare, del sentimento d'amore nella gelosia.

Due frammenti di J. De Maistre e di G. Leopardi e un immenso testo di Baudelaire declinano il tema del male, del dolore e della morte.

Con questo non abbiamo definito ciò che il male sia. Non ne abbiamo nemmeno disegnato i confini. Abbiamo aperto alcuni sentieri dentro il suo buio territorio e abbiamo fatto qualche passo al suo interno. Ne abbiamo tratto la conferma di una nostra convinzione profonda: l'esercizio del pensiero filosofico o critico ha senso soltanto in quanto si misuri con le questioni decisive che costituiscono il destino stesso dell'uomo.¹⁵³¹ (p.7-8)

RELLA, Franco. (org.). *Ad vocem: prima serie*. In: *Male: scritture sul male e sul dolore*. Bologna: Pendragon, 2001, p.193-207.¹⁵³²

Leopardi in una lucida e allucina pagina dello *Zibaldone*: “Tutto è male”. Il male è sofferenza: la *souffrance* che è l'essenza stessa del vivente. Il male è malvagità: è la sofferenza che un essere provoca in un altro essere. In Leopardi questa “malvagità” può essere, anzi è quasi sempre, indifferente, non intenzionale. In questo senso c'è, a livello più generale, o se vogliamo metafisico, un unico male, “il male di vivere”, da Sofocle nel *Filottete* e nell'*Edipo a Colono*, a Montale: “Spesso il male di vivere ho incontrato...”.¹⁵³³(p. 193)

Il male, secondo Simone Weil, ha luogo quando l'uomo è ridotto a cosa. Ma, come lei stessa ha osservato, una feroce emicrania mi riduce a “cosa”, o il dolore di un cancro, o il dolore dell'anima che, non a caso, si è detto che “impietrisce”, come nel mito di Niobe. Ma anche le SS nei campi di sterminio riducevano l'uomo a cosa quasi si fossero calati nel ruolo di agenti del male e della sofferenza universali. Uno dei personaggi di *Ombre sull'Hudson* di Singer si chiede se Dio, il creatore e l'ordinatore dell'universo, non sia un Hitler cosmico che scatena i suoi agenti contro l'uomo.¹⁵³⁴(p.193-194)

A proposito del male in Dostoevskij, e in particolare di Stravogin dei *Demoni*, Pietro Citati avanza l'ipotesi che il male di Stravogin sia il vuoto che è in lui, che lascia uno spazio aperto a tutto nell'indifferenza di tutto: stupro e pentimento risuonano con suono uguale dentro questa atroce cavità.¹⁵³⁵ (p. 195)

Noi siamo nel mondo, ma nel buio il mondo sparisce ha scritto Gombrowicz. Noi siamo nel buio, nel buio avanziamo, ha scritto Eliot: uomini vuoti, uomini piene di male. La nostra voce, la voce del male: come il fruscio di foglie secche, come lo zampettio di topi in un'arida cantina, come il basso continuo del lamento di chi soffre. Giobbe ha urlato: ha chiesto urlando. Dio ha risposto?¹⁵³⁶ (p. 195)

Ricoeur ha scritto che quando il male fosse compreso non sarebbe più male. La sua natura è dunque il mistero impenetrabile, una tenebra così fitta che mai possiamo pensare di fendere. Anche Barth dichiara che il sacrificio di Cristo “rende evidente ciò che è il niente”, dunque il male, l'ombra di Dio, “senza essere tentati di comprenderlo”. Il male è il mistero che né si può né si deve comprendere.

Forse da questa concezione del male come mistero discende in Ricoeur l'idea che il male sia di per sé irrappresentabile: si può renderlo in qualche modo visibile attraverso simboli e miti, che cedono però di fronte all'orrore supremo di Auschwitz. Ricoeur concorda con Adorno non solo

¹⁵³¹ Autores e conceitos-chave: mal, mal absoluto, mal de viver, pensamento, tragédia, ética, política, dor, morte, Didi-Huberman, Kajon, Tommasi, Nancy, Cruz, Bataille, Ferrarini, Franck, Bigliosi, Proust, Colette, Maistre, Leopardi, Baudelaire.

¹⁵³² Em “*Ad vocem: prima serie*”, Franco Rella retoma e ao mesmo dá continuidade ao texto “Di fronte all'indicibile”, publicado um ano antes, 2000, em *Pathos*, como parte do projeto “Trame”. Em ambos o tema do “mal” é centro das ponderações do filósofo italiano.

¹⁵³³ Autores e conceitos-chave: mal, sofrimento, Leopardi, Sófocles, Montale.

¹⁵³⁴ Autores e conceitos-chave: mal, coisa, sofrimento, Weil.

¹⁵³⁵ Autores e conceitos-chave: mal, vazio, aberto, Dostoevski, Stravogin, Citati.

¹⁵³⁶ Autores e conceitos-chave: escuridão, mal, Eliot, Gombrowicz.

sull'irrepresentabilità del male, che è anche il tema di tutte le testimonianze dai campi di sterminio, ma anche che vi si possa alludere solo in una modalità debole: quasi scarnificando le scritture e le forme per mostrare nelle loro crepe, nei loro vuoti loro asimmetrie, lo spazio nero dell'indicibile.

È curioso che la letteratura di genere e il cinema popolare si sia fatto carico, in questi ultimi anni, del tema del male, tanto da spezzare i canoni del genere. Lo sceriffo che, ballando guancia a guancia con la morte, parla di un male e di un nulla assoluto, citando Seneca, in *Re macchiati di sangue* di Willocks, ne è un esempio. Ancora più clamoroso *Tutto ciò che muore* di Conolly, in cui entrano nel gioco dell'indagine intorno all'orrore il libro di Enoch, Celso, Agostino, Giustino, il Bahagavad Gita, la pittura e l'anatomia del cinquecento, oltre a Nietzsche, Dostoevskij e, tra le righe, De Maistre. È una scrittura piena, lutulenta, che cerca di disocculare dalle pieghe della riflessione "alta" il tema del male, e di portarlo brutalmente di faccia al lettore.

La *souffrance* e il male sono stati nella disarticolazione di Klee e nei corpi mastoriati di Bacon. Sono stati in Beckett o Celan, ma anche in Singer. Oggi sembra si pongano soltanto in autori come Ellroy, Willocks, Connolly, o nel cinema, in pellicole come *Soliti sospetti* o *Seven*. La letteratura "alta" sembra persa nell'oblio, in una sorta di merlettatura del vuoto.¹⁵³⁷ (p.196-197)

Il male è indescrivibile. Ma Dostoevskij, di fronte all'*Idiota*, scrive che nulla è così difficile come rappresentare una persona buona. Anzi, dedurre che il bene è indescrivibile come o più del male, potremmo ipotizzare che il male è irrepresentabile in quanto tale è possibile rappresentare la persona soggetto o oggetto del male; e che, viceversa, mentre è possibile rappresentare il bene non è possibile rappresentare una persona che sia buona, vale a dire libera dal male. Nessuni lo è. *Domine libera nos a malo*.¹⁵³⁸ (p. 197)

Al contrario di Adorno e di Ricoeur, Simone Weil scrive che il male è rappresentabile. Come?

Il bene è impossibile, scrive in più luoghi. Ma poi aggiunge che il bene è la realtà stessa, in quanto, come il reale, è l'insieme dei contraddittori: "è l'unione dei contrari". Ma se il bene è l'unione dei contrari, "il male allora non è il contrario del bene", essendovi inevitabilmente compreso. Che cos'è allora il male? Sventura? Ma la sventura è la ferita che ci porta verso il mondo, che porta il mondo in noi. Dunque "dove collocare il male?". Occorre, scrive Weil, "trasferirlo dalla parte impura alla parte pura di sé" trasformandolo dunque "in sofferenza". Il male diventa comprensibile e rappresentabile solo in quanto *souffrance* (o forse solo nella persona sofferente). Arrivare al termine del patimento significa allora intravedere il termine, il confine del male.¹⁵³⁹ (p.197)

Ernesto Sábato, giunto nel territorio di una tarda vecchiaia, tenta in *Prima della fine*, di indagare nel fondo di un interrogativo che percorre tutto il libro che potremmo formulare così: "La scrittura è un dovere o una colpa?". L'unica risposta che è possibile dare a questa domanda è questa: "La scrittura è un dovere e una colpa". Non è possibile infatti esprimere le orribili e contraddittorie manifestazioni dell'anima; non è possibile "in un mondo in decomposizione" esprimere il caos in cui ci si dibate e liberare così "idee e ossessioni" che altrimenti rimarrebbero inspiegabili, e che pure dobbiamo esprimere, senza esserne contaminati.

Kafka esplicitamente, percepisce nella scrittura una colpa. Probabilmente perché, come egli avverte con grande nitore, l'arte "è in tensione con l'immensità del caos", e dunque non ci si può liberare dall'idea che essa, in qualche modo, scavi il sentiero attraverso cui il caos si presenta davanti a noi senza più alcun velo: come caos, appunto; come disperazione, come l'inaggrabile sito dell'esistenza umana.¹⁵⁴⁰ (p.198)

Il tema del male, legato alle più alte manifestazioni dello spirito, percorre *Morte a Venezia* e la *Montagna incantata*, in cui si afferma che la malignità "è la più tersa arma della ragione": è lo spirito della critica, e la critica "è l'origine del progresso e della civiltà". Ma se il male è connesso alla ragione, come hanno detto anche Adorno e Horkheimer nella *Dialettica dell'illuminismo* e Adorno nella *Dialettica negativa*, il male è anche nella natura, nella malattia, nelle forme inconsce, nelle pulsioni amorose ("Oh l'amour n'est rien, s'il n'est pas [...] une aventure dans le mal").

Ma cosa dire *alla fine* del male se esso è l'indescrivibile grande coltre bianca di neve che, a un certo punto della storia di Hans Castorp, sembra avvolgere tutto in una sorta di sogno bianco: il bianco

¹⁵³⁷ Autores e conceitos-chave: mal, sacrificio, mito, horror, gênero, testemunho, irrepresentável, Ricoeur, Adorno, Seneca, Willocks, Conolly, Enoch, Celso, Agostinho, Giustino, Bahagavad Gita, Nietzsche, Dostoevski, De Maistre. A mesma consideração sobre as posições de Ricoeur e Adorno já havia sido apresentada por Rella em "Di fronte all'indicibile", em *Pathos*.

¹⁵³⁸ Autores e conceitos-chave: mal, bem, representável, irrepresentável, Dostoevski.

¹⁵³⁹ Autores e conceitos-chave: representável, mal, sofrimento, Weil, Ricoeur, Adorno. A explicação de que o mal é representável enquanto sofrimento, a partir da leitura que Rella faz de Simone Weil, também já está presente em "Di fronte all'indicibile".

¹⁵⁴⁰ Autores e conceitos-chave: escritura, dever, culpa, Sábato, Kafka.

As mesmas considerações Rella apresenta em "Di fronte all'indicibile".

senza figure che tutto avvolge, e che può talvolta prendere la forma mostruosa della balena bianca di Melville? ¹⁵⁴¹(p.199)

L'abietta secrezione della vita è il sentimento della morte. Il lutto, ha scritto Benjamin, è "il sentimento che rianima il mondo *gettandovi una maschera*". Il lutto è dolore, è *souffrance*, che indica, come dice ancora Benjamin, una *via crucis* segnata dalle stazioni del decadere. Ma la maschera del lutto è comunque una forma di vita, forse illusoria, che copre il deserto del nulla della noia e della *tristitia*.¹⁵⁴² La *tristitia* è un lutto che non può essere elaborato, mentre la sofferenza di fronte alla morte può e deve essere elaborata.¹⁵⁴³ (p. 201)

Hegel in una lettera a Windischmann del 1810 parla delle oscure regioni in cui nulla è stabile, su cui possiamo proiettare soltanto qualche raggio che rivela gli abissi e dove "ogni inizio di sentiero si interrompe e finisce nell'indeterminato": nell'indeterminato della noia, della melanconia, nell'indifferenza di un "paese piovoso".

Ma forse qui siamo sulla soglia dell'umano che si spinge o è spinto nell'indeterminato del non umano, come nell'allucinato romanzo di Kaniuk, *Un umano figlio di cane*, che è stato tradotto con Adamo risorto. Questo Adamo è l'uomo che è stato generato da Auschwitz, è l'abissale opaco dell'uomo cosa, dell'uomo non umano, su cui ha parlato profeticamente Kafka in quasi ogni sua pagina.¹⁵⁴⁴ (p. 203)

Il possibile non ha limiti, e l'essere in quanto essere della cosa pone limiti: sospende il "non" del limite (*a-peiron*) che salvava l'infinito dal mutamento e dalla morte. Ma entro questi limiti, che si disegnano come tracce d'ombra nell'uniformità dell'*a-peiron*, le cose compiono una seconda ingiustizia, dopo quella, originaria, della lacerazione che esse hanno provocato nel tessuto dell'indeterminato. Ogni cosa che viene si situa nei limiti che erano stati propri – portati ad essere nel mondo come limiti –, della cosa che è già stata, e che non può più essere, perché dentro questi limiti c'è l'avvento di un'altra cosa. Ciò che viene porta così ingiustizia contro ciò che è stato e, secondo l'ordine del tempo, secondo l'ordine del prima e del dopo, dovrà pagarne il fio: dovrà perire per fare posto a sua volta ad un'altra cosa che è destinata a venire.¹⁵⁴⁵ (p. 205)

La spada uccide di punta e di elsa, così ha detto Simone Weil, alludendo ai mezzi violenti con cui si vuole istaurare il regno del bene. È la storia dei totalitarismi. Un altro aspetto di questa storia: la perfettibilità del genere umano. L'idea di uguaglianza che emerge dall'illuminismo è alla base dei pensieri e delle azioni che riteniamo più nostre, più interne al nostro progetto di vita. Eppure c'è una soglia, passata la quale, l'idea di uguaglianza diventa incubo e orrore. Pensiamo ai Kmer rossi e alla Cambogia: al progetto di una nazione di uguali in cui l'ineguaglianza fosse estirpata, e siamo nel mezzo, appunto, dell'orrore. Il progetto illuminista della perfettibilità del genere umano rendeva quell'idea praticabile al di qua di questa soglia.¹⁵⁴⁶ (p. 206)

Proviamo ora a chiederci cosa abbia fatto crollare questo progetto. La risposta è immediata: Auschwitz. Ma cosa ha reso possibile Auschwitz? La risposta di Adorno, di Baumann, di Sofsky e di molti altri studiosi è chiara. Auschwitz non è sorto malgrado la civilizzazione emersa dall'illuminismo, ma è stato reso possibile proprio da quella cultura e dalle capacità tecniche che al suo interno si erano sviluppate. Ma vorrei fare ancora un passo, e chiedermi se le sole capacità tecniche implicite a quella cultura abbiano reso possibile Auschwitz, o se questo si sia realizzato e abbia trovato consenso in un'intera nazione e in gruppi consistenti anche al di fuori di essa, perché si appoggiava non solo sulla tecnica, ma anche sui valori espressi dall'illuminismo.¹⁵⁴⁷ (p. 206)

¹⁵⁴¹ Autores e conceitos-chave: mal, razão, civilização, Adorno Horkheimer, Castorp, Melville.

¹⁵⁴² Em "Il mondo come destino" [In: RILKE, Rainer Maria. *Verso l'estremo: lettere su Cézanne e sull'arte come destino*. Bologna: Pendragon, 1999, p.7-24.] Franco Rella toma o termo *tristitia* de Bernanos para fazer considerações acerca da triteza e da melancolia.

¹⁵⁴³ Autores e conceitos-chave: sofrimento, máscara, *tristitia*, Benjamin.

¹⁵⁴⁴ Autores e conceitos-chave: soleira (soglia), homem coisa, homem não humano, Hegel, Windschmann, Kafka.

¹⁵⁴⁵ Conceitos-chave: limite, *a-peiron*, coisa, tempo.

¹⁵⁴⁶ Autores e conceitos-chave: bem, totalitarismo, igualdade, Iluminismo, soleira (soglia), Weil.

¹⁵⁴⁷ Autores e conceitos-chave: Auschwitz, civilização, Iluminismo, técnica, Adorno, Baumann, Sofsky.

Paolo Virno

VIRNO, Paolo. Ambivalenza del disincanto. In: *Sentimenti dell'adiqua: Opportunismo paura cinismo nell'età del disincanto*. Roma - Napoli: Theoria, 1990, p.13-41. ¹⁵⁴⁸

Parlando di *situazione emotiva* non si fa riferimento a un fascio di propensioni psicologiche, ma a quei modi di essere e di sentire così pervasivi da risultar comuni ai più diversi contesti di esperienza, al tempo di lavoro come a quello detto "della vita". Oltre a mettere a fuoco l'ubiquità delle loro manifestazioni, di tali modi di essere e di sentire occorre poi cogliere anche l'ambivalenza, in essi scorrendo un "grado zero" o un nocciolo neutro, da cui possono scaturire sia l'ilare rassegnazione, l'abiura inesaurita e l'integrazione sociale, sia inedite istanze trasformazione radicale dell'esistente. Ma prima di risalire verso questo nucleo essenziale e ambivalente, conviene soffermarsi sulle espressioni effettive della situazione emotiva negli anni seguiti al collasso dei movimenti di massa. Espressioni assai dure e sgradevoli, si sa.¹⁵⁴⁹ (p. 13)

Si tratta di afferrare il campo di immediata coincidenza tra produzione ed eticità, struttura e sovrastruttura, rivoluzionamento del processo lavorativo e sentimenti, tecnologie e tonalità emotive, sviluppo materiale e culturale. Tenendosi al di qua di tale fitta commistione, fatalmente si rinnova la scissione metafisica tra "sotto" e "sopra", tra *animal* e *rationale*, tra corpi e anime: e poco conta se, nel far ciò, si mena vanto del proprio preteso materialismo storico. Ma soprattutto, tralasciando di rilevare i punti di identità tra prassi lavorativa e stili di vita, nulla si comprende dell'odierna produzione innovata, e molto si equivoca a proposito delle forme culturali correnti.¹⁵⁵⁰ (p. 14)

È lo stesso processo produttivo post-fordista che ostenta direttamente, sotto il segno di un dominio intensificato, la connettività tra i suoi moduli operativi e i sentimenti del disincanto. Opportunismo, paura, cinismo, balenanti nel problema postmoderno sulla fine della storia, entrano in produzione, ovvero ben combaciano con la versatilità e la flessibilità delle tecnologie elettroniche.¹⁵⁵¹ (p. 14)

I. sentimenti messi al lavoro

Quali sono i principali requisiti richiesti ai lavoratori dipendenti, oggi? Le ricognizioni empiriche concordano nella risposta: l'abitudine alla mobilità, la capacità di restare al passo con le più brusche riconversioni, l'adattività sposata a qualche intraprendenza, la duttilità nel trascorrere dall'uno all'altro gruppo di regole, l'attitudine a un'interazione linguistica tanto banalizzata quanto onnilaterale, la padronanza di flussi di informazione, la consuetudine a destreggiarsi tra limitate possibilità alternative.¹⁵⁵² (p. 14)

Il punto cruciale è che l'attuale sommovimento produttivo si giova, come della più pregevole risorsa, di tutto ciò che lo schemino della "modernizzazione" annovera invece tra i suoi effetti: incertezza di aspettative, contingenza delle collocazioni, fragili identità, permutanti valori. La ristrutturazione non dilacera tradizioni sicure (di Filemone e Bauci travolti da un Faust imprenditore, non v'è più traccia), ma mette al lavoro gli stati d'animo e le inclinazioni generali dall'impossibilità di qualsivoglia autentica tradizione. Le tecnologie dette avanzate non provocano uno spaesamento, tale da disperdere una pregressa "familiarità", ma riducono a profilo professionale la stessa esperienza dello spaesamento più radicale. Per dirla con un gergo alla moda: il nichilismo, dapprima lato in ombra della potenza tecnico-

¹⁵⁴⁸ O livro *Sentimenti dell'aldiqua* se apresenta com algumas particularidades, dentre as quais a de não possuir um organizador, e outras esclarecidas na premissa: "questo libro non raccoglie gli atti di un convegno. Non somma articoli comparsi su giornali e riviste, tra loro legati da qualche filo generico, ravvisato a posteriori. Nemmeno è la cornice occasionale per saggi pensati in solitudine dai singoli autori. Questo libro, vice-versa, nasce da una fitta attività seminariale, che data dal 1987 e che ha riunito persone diverse per esperienze e studi, affratellate provvisoriamente da un'esigenza specifica: articolare in modo chiaro e distinto la propria disaffezione per le forme di vita oggi prevalenti. Un primo, assai parziale, risultato di questa riflessione è stato presentato in forma di inserto su 'il Manifesto', nel marzo del 1988 (La 'Talpa' titolata 'Sentimenti dell'aldiqua'). La discussione seguita ha condotto a un pubblico convegno, alla Casa della Cultura di Milano, nel settembre del 1988. Ora, con il libro, l'elaborazione ha preso una forma a suo modo compiuta. Sollecita le obiezioni che verranno (anzi, che già vengono: si veda l'intervento critico di Rossana Rossanda in questo stesso volume). Ed è protesta, ormai, a sviluppi diversi: inizio e fine, come al solito. Un'ipotesi percorre i testi: è più che che matura la ripresa di un pensiero critico radicale, risolutamente all'altezza dei tempi. Che eviti, pertanto, un richiamo mesto od orgoglioso agli anni Settanta. L'identificazione di un angolo visuale, guardando dal quale si riesca a passare al più ruvido contropelo il presente, ma non in nome di trascorse stagioni: ecco il punto." (p.9) Além do trabalho de Paolo Virno há também os de: Marco Bascetta, Lapo Berti, Alessandra Castellani, Lucio Castellano, Andrea Colombo, Massimo De Carolis, Massimo Ilardi, Augusto Illuminati, Franco Piperno, Rossana Rossanda, Domenico Starnone e Giorgio Agamben. Este último com o texto "La comunità che viene".

¹⁵⁴⁹ Conceitos-chave: ambivalência, vida, sentimento, movimento de massa.

¹⁵⁵⁰ Conceitos-chave: vida, animalidade, racionalidade.

¹⁵⁵¹ Conceitos-chave: pós-fordismo, oportunismo, medo, cinismo, fim da história.

¹⁵⁵² Conceitos-chave: adaptação, mobilidade, interação linguística, trabalhador.

produttiva, ne diviene poi un ingrediente fondamentale, dote tenuta in gran conto nel mercato del lavoro.¹⁵⁵³ (p. 16)

Gli uffici della chiacchiera

Il mulinello dello sradicamento è stato variamente diagnosticato e descritto dalla grande filosofia di questo secolo. Ma, i tratti peculiari di una esperienza depauperata e ormai priva di solida struttura ossea si manifestano per lo più ai bordi della prassi produttiva, quasi intonando un controcanto scettico e corrosivo rispetto ai processi di razionalizzazione.¹⁵⁵⁴ (p. 17)

Le tonalità emotive e le disposizioni etiche, che più rivelano la drastica mancanza di fondamento che affligge l'agire, fanno capolino dopo l'orario di lavoro, a cartellino timbrato. Si pensi al dandismo e allo spleen in Baudelaire; o allo "spettatore distratto" di Benjamin, che affina, sì, la propria sensibilità per costruzioni spazio-temporali del tutto artificiali, ma, appunto, al cinema. Si ponga mente soprattutto a due famose figure della "vita inautentica" secondo Heidegger: la chiacchiera e la curiosità. La prima è un discorso infondato, incessantemente diffuso e ripetuto, che non trasmette più contenuto reale, ma si impone come il vero evento degno attenzione. La seconda è la rincorsa del nuovo in quanto nuovo, è "puro e irrequieto vedere", incapacità di raccoglimento, agitazione senza fine e senza un fine. Bene, entrambe queste figure si affermano, secondo Heidegger, allorché si interrompe il serio e grave "prendersi cura" dello strumento e dell'oggetto di lavoro, quando viene meno un rapporto pragmatico e operativo col mondo circostante.¹⁵⁵⁵ (p. 17)

È proprio la sensibilità per le opportunità astratte ciò che costituisce una *qualità professionale* in taluni modelli di attività post-taylorista, laddove il processo lavorativo non è regolato da un singolo scopo particolare, ma da una *classe di possibilità* equivalenti, da specificare volta per volta. La macchina informatica, anziché mezzo per un fine univoco, è *premessa* per successive e "opportunistiche" elaborazioni. L'opportunismo si fa valere come indispensabile risorsa ogni qualvolta il concreto processo di lavoro è pervaso da un diffuso "agire comunicativo", senza più identificarsi, dunque, col solo "agire strumentale" muto. Mentre l'"astuzia" taciturna, con cui lo strumento meccanico profitta della causalità naturale, richiede uomini dal carattere lineare e sottomesso alla necessità, la "chiacchiera" informatica abbisogna di un "uomo di occasioni", pronò a tutte le *chances*.¹⁵⁵⁶ (p. 18)

Il cinismo riflette l'ubicazione della prassi sul piano dei modelli operativi, anziché sotto di essi. Ma questa ubicazione in nulla somiglia a un signorile padroneggiamento della propria condizione. Al contrario, l'intimità con le regole fa tutt'uno con un processo di adattamento a un ambiente essenzialmente astratto. Negli "apriori" e nei paradigmi che strutturano l'azione, il cinico coglie soltanto la minima segnaletica utile a orientare la sua lotta per la sopravvivenza. Non è un caso, quindi, se al cinismo più sfacciato si accompagna regolarmente un sentimentalismo incontenente. I contenuti vitali, estromessi dalle scansioni di un'esperienza che è in primo luogo esperienza di formalismi e di astrazioni, ritornano di soppiatto, semplificati, non elaborati, tanto prepotenti quanto puerili. Niente di più normale dell'esperto di comunicazioni di massa che, dopo una giornata di duro lavoro, va al cinema e *piange*.¹⁵⁵⁷ (p. 20)

Tempo e chances

Diversamente dal taylorismo e dal fordismo, l'attuale riorganizzazione produttiva è di natura selettiva, si dispiega a macchie di leopardo, si *affianca* a moduli lavorativi tradizionali. L'impatto tecnologico, al suo acme, *non è universalistico*: più che determinare un univoco e trainante modo di produzione, esso mantiene in vita una miriade di modi di produzione differenziati, *resuscitandone anzi di sorpassati e anacronistici*.¹⁵⁵⁸ (p. 21)

Il paradosso sta proprio qui: un'innovazione particolarmente irruenta coinvolge però solo alcuni segmenti della forza-lavoro sociale, costituendo una sorta di "ombrello", sotto il quale si replica tutto il passato della storia del lavoro, da isole di operaio-massa a enclaves di operaio professionale da un rigonfiato lavoro autonomo giù fino a ripristinate forme di dominio personale. I modi di produzione succedutisi nel lungo periodo si ripresentano *sincronicamente*, quasi alla stregua di una Esposizione Universale. Ma ciò esattamente causa dell'innovazione informatico-telematica, che, se in proprio coinvolge solo una parte del lavoro vivo, rappresenta però lo sfondo e il presupposto di siffatta sincronia tra diversi moduli lavorativi.¹⁵⁵⁹ (p. 21)

¹⁵⁵³ Conceitos-chave: modernização, niilismo, potência técnico-produtiva.

¹⁵⁵⁴ Conceitos-chave: prática produtiva, processo de racionalização.

¹⁵⁵⁵ Autores e conceitos-chave: spleen, dandismo, fofoca (chiacchiera), curiosidade, Baudelaire, Benjamin, Heidegger.

¹⁵⁵⁶ Conceitos-chave: oportunismo, sensibilidade, pós-taylorismo, trabalho, fofoca, agir comunicativo, agir instrumental, homem das ocasiões.

¹⁵⁵⁷ Conceitos-chave: cinismo, sentimentalismo, trabalho, comunicação de massa.

¹⁵⁵⁸ Conceitos-chave: tempo, chance, reorganização produtiva.

¹⁵⁵⁹ Conceitos-chave: força-trabalho, passado, anacronismo, sincronia, modo de produção.

Tanto la frammentazione apparentemente anacronitica delle attività produttive, quanto la significativa consonanza degli stili di vita, sono espressione della tendenza che ha caratterizzato prepotentemente gli ultimi due decenni: *la fuoriuscita dalla società del lavoro*. La riduzione del lavoro comandato a porzione virtualmente trascurabile di una vita; la possibilità di concepire la prestazione salariata come *episodio* di una biografia, invece che come *ergastolo*¹⁵⁶⁰ e fonte di duratura identità: è questa la grande trasformazione, di cui siamo protagonisti talvolta inconsapevoli, testimoni non sempre attendibili.¹⁵⁶¹(p. 22)

La questione dirimente non è più la contrazione complessiva dell'orario di lavoro, dato che questa è una tendenza già dispiegata, sfondo comune tanto alle pratiche di dominio che alle eventuali istanze di trasformazione. Di *tempo in eccesso* ve ne sarà comunque: è la *forma* che prenderà questa esuberanza a costituire la posta in palio. La sinistra politica, però, è del tutto inadeguata a concorrere a un siffatto: essa trovava la sua ragion d'essere nella permanenza della società del lavoro, nei conflitti interni a quella articolazione della temporalità. La fuoriuscita dalla società del lavoro e la conseguente possibilità di una contesa sul tempo sanciscono la fine della sinistra. Occorre prenderne atto, senza compiacimenti ma anche senza rimpianti.¹⁵⁶² (p. 23)

L'effettivo deperimento del "lavorismo" trapela dai modi di sentire e di esperire oggi prevalenti: senso di profonda appartenenza a un tempo-spazio privo di direzioni definite, distacco da ogni concezione *progressista* dell'accadere storico (cioè da quel lineare nesso causale tra passato, presente e futuro, che ha a proprio modello il processo lavorativo, appunto), familiarità con stati di cose consistenti per l'essenziale in sistemi di occasioni. Come si è detto, riguardo a questi odi di sentire e di esperire si può ravvisare una sostanziale omogeneità tra i cosiddetti garantiti e i nuovi emarginati, tra tecnico informatico e il più precario dei precari, tra chi sta dentro i "due terzi" e chi ne rimane fuori.¹⁵⁶³ (p. 24)

4. General intellect

I sentimenti del disincanto, e tra essi il *cinismo* in modo specialissimo, si affermano sullo sfondo di una diversa relazione tra sapere e "vita". La scissione tra mano e mente, e dunque l'*autonomia* dell'intelletto astratto, è divenuta qualcosa di irreversibile. La crescita autopropulsiva del sapere separato dal lavoro fa sì che ogni immediata esperienza sia preceduta da innumerevoli astrazioni concettuali, incarnatesi in tecniche, artifici, procedure, regole. S'invertono il *prima* e il *dopo*: il sapere astratto, alla cui costruttività infondata poco importano i reperti dell'esperienza diretta, vien prima di ogni percezione e di qualunque operare, cresce al di qua di essi, come un antecedente rispetto alla conclusione.¹⁵⁶⁴(p. 25)

Questo rovesciamento di posizioni tra concetti e sensi, tra sapere e "vita" appunto, è una questione decisiva, per fissare la quale è opportuno un rapido *détour*. Al solito: per riuscir concisi, bisogna digredire. La digressione attiene a un testo di Marx, famoso e controverso, il cosiddetto "Frammento sulle macchine" (è un brano dei *Grundrisse der kritik der politischen Ökonomie* 1857-1858, tr. It. La Nuova Italia, Firenze 1968-70, vol. II, pp. 389-403). Cosa sostiene Marx, in queste pagine? Una tesi ben poco "marxista": il sapere astratto – quello scientifico in primo luogo, ma non solo esso – si avvia a diventare, proprio in virtù della sua autonomia dalla produzione, niente di meno che la principale forza produttiva, relegando il lavoro parcellizzato e ripetitivo in una posizione periferica e residuale. Si tratta del sapere oggettivato nel capitale fisso, trasfuso nel sistema automatico di macchine, dotato di obiettiva realtà spazio-temporale. Marx ricorre a un'immagine assai suggestiva per indicare l'insieme di schemi conoscitivi astratti, che costituiscono l'epicentro della produzione sociale e, *insieme*, fungono da principi ordinatori di tutti gli ambiti vitali: parla di un *general intellect*, di un "intelletto generale". "Lo sviluppo del capitale fisso mostra fino a qual punto il sapere sociale generale, Knowledge, è diventato forza produttiva immediata, e quindi le condizioni del processo vitale stesso sono passate sotto il controllo del *general intellect*, e rimodellate in conformità a esso".¹⁵⁶⁵ (p. 26)

Non è difficile, oggi, allargare la nozione di *general intellect* ben oltre la cerchia della *knowledge* che si materializza nel capitale fisso. L' "intelletto generale" include anche i modelli epistemici che strutturano la comunicazione sociale e innervano l'attività del lavoro intellettuale di massa, non più riducibile a "lavoro semplice", cioè a puro dispendio di tempo e di energia. Nella potenza produttiva del *general intellect* convergono, dunque, linguaggi artificiali, teoremi della logica formale, teorie dell'informazione e dei sistemi, paradigmi epistemologici, qualche segmento della tradizione metafisica, "giochi linguistici" e immagini del mondo. Nei processi lavorativi contemporanei, ci sono intere

¹⁵⁶⁰ *Ergastolo* - prisão perpétua.

¹⁵⁶¹ Conceitos-chave: anacronismo, estilo de vida, sociedade do trabalho.

¹⁵⁶² Conceitos-chave: sociedade do trabalho, tempo, esquerda política.

¹⁵⁶³ Conceitos-chave: trabalho, tempo-espaço, tempo linear, processo de trabalho.

¹⁵⁶⁴ Conceitos-chave: autonomia do intelecto abstrato, sentimento de desencanto, saber, vida, cinismo.

¹⁵⁶⁵ Autores e conceitos-chave: saber, vida, conceito, sentido, saber abstrato, intelecto geral (*general intellect*), Marx.

costellazioni concettuali che funzionano di per sé come “macchine” produttive, senza dover adottare un corpo meccanico e neppure un’animella elettronica.¹⁵⁶⁶(p. 26)

In quanto organizza effettivamente la produzione e i “mondi vitali”, il *general intellect* è, sì, un’astrazione, ma un’astrazione reale, provvista di materiale operatività. Inoltre, giacché consta di paradigmi, codici, procedure, assiomi – insomma di obiettive concrezioni del sapere – il *general intellect* si distingue nel modo più perentorio dalle “astrazioni reali” tipiche della modernità quelle, cioè, che danno corpo al principio di equivalenza. Mentre il denaro, l’“equivalente universale” appunto, incarna nella sua esistenza indipendente la commensurabilità dei prodotti, dei lavori, dei soggetti, il *general intellect* stabilisce invece le premesse analitiche per ogni sorta di prassi. I modelli del sapere sociale non equiparano le varie attività lavorative, ma si presentano esse stessi come “forza produttiva immediata”. Non sono unità di misura, ma costituiscono lo smisurato presupposto per eterogenee possibilità operative. Non sono un “genere” esistente al di fuori degli “individui” che vi appartengono, ma regole assimatiche, la cui validità non dipende certo da ciò che rispecchiano. Nulla misurando o rappresentando, i codici e i paradigmi tecnico-scientifici si manifestano come *principi costruttivi*.¹⁵⁶⁷ (p. 27)

Nella figura del cinico, come del resto in quella dell’opportunista, si ha una atrofizzazione dei tratti salienti, in cui la tradizione metafisica aveva riposto la dignità del soggetto: autonomia, capacità di trascendere la particolarità dei singoli contesti di esperienza, pienezza dell’autoriflessione, “progetto”. Questa atrofizzazione si compie allorché quei tratti, proprio essi, hanno trovato pieno adempimento nella potenza effettuale del sapere astratto e del suo apparato tecnico. Autonomo, separato, “impassibile”, autoreferenziale, sempre oltrepassante gli ambiti determinati, capace di ogni distacco dal vischioso “mondo della vita”: così il *general intellect*. Esso realizza fattualmente la composita trama di cui consta la soggettività metafisica: anzitutto quell’autotrascendimento, da cui discende la tensione etica e politica al “totalmente altro”. Ma una simile realizzazione tecnica è anche un affrancamento e un’assoluzione: l’ethos del presente, sia nelle sue figure più deprecabili e adattive, sia nelle possibili istanze di cambiamento radicale, è consegnato comunque all’“aldiqua”.¹⁵⁶⁸(p.29)

Al grado zero

A questo punto, occorre chiedersi: c’è qualcosa, nella costellazione sentimentale del presente, che mandi segni di rifiuto e di conflitto? Insomma, c’è qualcosa di buono nell’opportunismo e nel cinismo? Naturalmente no, nessun equivoco deve sussistere al proposito. Tuttavia, queste figure incresciose e talvolta orride rendono testimonianza indiretta sulla fondamentale *situazione emotiva* da cui derivano, ma di cui non sono l’unica declinazione possibile. Come si è detto in principio, è necessario risalire a quei modi di essere e di sentire, che sottostanno all’opportunismo e al cinismo come un *nocciolo neutro*, soggetto a espressioni tutt’affatto diverse.¹⁵⁶⁹ (p. 30)

Affinché non sussistano equivoci e sia tolto qualsiasi pretesto ai fraintendimenti maliziosi, è meglio chiarire distesamente cosa si intende per “nocciolo neutro” (o per “grado zero”) di un comportamento etico negativo. Nessuna furbesca trasvalutazione, del tipo: quel che ai più sembra male, è il vero bene. Nessun complice ammiccamento al “corso del mondo”. La scommessa teorica consiste, invece, nell’identificare una *modalità di esperienza* nuova e importante, cogliendola nelle forme in cui per il momento si manifesta, ma senza ridurla a esse.¹⁵⁷⁰ (p. 30)

Un esempio. La “verità” dell’opportunismo, quello che si è chiamato il suo nocciolo neutro, risiede nel fatto che il nostro rapporto col mondo tende ad articolarsi prevalentemente attraverso possibilità, occasioni, chances, invece che secondo direzioni lineari e univoche. Questa *modalità di esperienza*, pur alimentandolo, non si risolve nell’opportunismo: costituisce piuttosto l’ineludibile condizione di sfondo delle azioni e delle condotte in generale. Eventuali comportamenti, che fossero diametralmente opposti all’opportunismo, si iscriverebbero anch’essi all’interno di un’esperienza ritmata soprattutto da possibilità e da mutevoli *chances*. Di questi comportamenti radicali e trasformativi possiamo aver sentore, d’altronde, solo perché intanto rintracciamo, nell’opportunismo oggi dilagante, la specifica *modalità di esperienza* cui essi pure sarebbero correlati, sebbene dandone una versione completamente differente.¹⁵⁷¹(p. 30)

In sintesi. Nei sentimenti del disincanto e nei comportamenti adattivi del presente va individuata la situazione emotiva, o modalità di esperienza, che ne rappresenta il grado zero (è ciò che si è tentato di

¹⁵⁶⁶ Conceitos-chave: intelecto geral (*general intellect*), trabalho intelectual de massa, potência produtiva, jogos lingüísticos.

¹⁵⁶⁷ Conceitos-chave: intelecto geral (*general intellect*), abstração real.

¹⁵⁶⁸ Conceitos-chave: intelecto geral (*general intellect*), cinismo, *aldiqua*

¹⁵⁶⁹ Conceitos-chave: constelação sentimental do presente, cinismo, oportunismo, testemunho, ponto neutro (*nocciolo neutro*)

¹⁵⁷⁰ Conceitos-chave: grau zero, ponto neutro (*nocciolo neutro*).

¹⁵⁷¹ Conceitos-chave: oportunismo, modalidade de experiência, grau zero, caroço neutro, *chance*, linearidade.

fare, caso per caso, nelle pagine precedenti). Di questa situazione emotiva occorre poi sottolineare sia l'*irreversibilità* che l'*ambivalenza*. L'*irreversibilità*: non si è alle prese con una condizione passeggera, con una semplice congiuntura sociale o spirituale, rispetto alla quale si possa invocare il ripristino di un altro, precedente contesto. Giacché non è in questione una lunga e plumbea parentesi, ma un mutamento profondo dell'*ethos*, della cultura e dei modi di produzione, è fuor di luogo chiedersi “a che punto è la notte”, quasi stessimo aspettando un mattino: ogni utile luce sta già nella presunta notte, basta abituare gli occhi. L'*ambivalenza*: la modalità di esperienza che si dà a pensare non fa tutt'uno con le sue manifestazioni attuali, essendo bensì aperta a sviluppi duramente conflittuali. Irreversibilità e ambivalenza, *insieme*. Tutt'al contrario di quanto avviene nella discussione teorica corrente, dove chi critica l'esistente, ritiene di dover esorcizzare siffatta irreversibilità, mentre chi questa riconosce, si affretta a cancellare ogni traccia di ambivalenza.¹⁵⁷²(p. 31)

Alla nozione leibniziana di “mondo possibile” sembra proficuo, poi, applicare l'opposizione, delineata da Heidegger, tra “mondo” e “semplice presenza”. Il “mondo”, come ambito vitale di appartenenza, è praticato e percorso prima ancora che abbia luogo qualsiasi oggettivazione conoscitiva. “Semplici presenze” sono, invece, gli enti o i fatti quanto posti “dinanzi” al soggetto della rappresentazione. Su questa base, si precisa meglio la differenza tra *lavoro* e *attività* rispetto alla loro relazione con opportunità, occasioni, *chances* (relazione, beninteso, decisiva per ambedue).¹⁵⁷³ (p. 34)

6. Esodo

Poniamo di nuovo la domanda: quali sono i modi di essere e di sentire, che qualificano la situazione emotiva comune *tanto* a chi si flette ossequiente, *quanto* a chi sogna la rivolta? Un'ulteriore risposta è: i modi di essere e di sentire coestensivi al ruolo preminente assolto dal sapere astratto, dal *general intellect*, rispetto a tutti gli ambiti vitali e a qualunque operare. Ravvisando anche qui, oltre che una caratteristica modalità d'esperienza, anche la sua ambivalenza.¹⁵⁷⁴ (p. 35)

Molto si è già detto circa la condizione di sfondo, di cui il cinismo contemporaneo costituisce una specifica modulazione. Ricordiamo: immediata confidenza con regole, convenzioni, procedure; adattamento a un ambiente essenzialmente astratto; il sapere come principale forza produttiva; crisi del principio di equivalenza e deperimento del connesso ideale ugualitario. Ora, per fissare con radicalità la situazione emotiva connaturata a questa condizione di sfondo, si può ricorrere a una modesta “parabola”, attribuendo valore esemplare all'esperienza, in sé banale o marginale, che essa attesta.

Un uomo se ne sta sulla riva del mare, a nulla intento. Ode il rumore delle onde, fragoroso e continuo, ma, dopo un certo tempo, non lo *sente* più. Percepisce, quell'uomo, ma senza accorgersene. La percezione dell'uniforme moto ondoso non si accompagna più alla percezione *di sé* in quanto soggetto percipiente; non coincide affatto con ciò che gergo filosofico si chiama *appercezione*, ossia con la coscienza di star percependo. Sulla battaglia ingrigita, l'uomo assorto è tutt'uno con l'ambiente che lo circonda, correlato a esso da mille fili sottili e tenaci: ma questo insediamento non passa per il filtro di un “soggetto” autoriflessivo. Anzi, l'integrazione col contesto è tanto forte, quanto più “io” è dimentico di sé. Siffatta esperienza stride, però, con quello che è stato il punto di onore di tanta parte della filosofia moderna: vale a dire con la tesi che la percezione sia inseparabile dall'*appercezione*, che il vero sapere sia solo il *sapere di sapere*, che il riferimento a qualcosa sia fondato su un autoriferimento. L'esperienza dell'uomo sulla spiaggia suggerisce piuttosto che apparteniamo al mondo in una maniera materiale e sensibile, assai più preliminare e inaggirabile di quanto non trapeli da quel che sappiamo di sapere.¹⁵⁷⁵ (p. 36)

Lungo la parabola che va da Cartesio a Hegel, il solo Leibniz valorizza un'esperienza imperniata su quel che cade fuori dall'autoriflessione soggettiva. “Vi sono mille indizi che fanno concludere che c'è in noi a ogni momento una infinità di percezioni, senza *appercezione* però, e senza riflessione”. Per Leibniz, sono le “piccole percezioni”, cioè il lato opaco dello spirito, a connettere ciascun individuo all'intera vita dell'universo. Ma si tratta di un'eccezione. Secondo il modello di soggettività prevalso nella modernità, la percezione radica in un ambito specifico, mentre la simultanea, immancabile coscienza di star percependo (l'*appercezione*, appunto) è fonte di *trascendimento*, apertura sull'universale. Infatti, percependo me che percepisco, in un certo senso mi guardo *dal di fuori*, oltrepasso il particolare contesto in cui mi aggiro e, forse, lo stesso stare-in-contesti.¹⁵⁷⁶ (p. 37)

Questo modello dominante dà conto di un nesso empirico, che di solito non è avvertito adeguatamente: aver *radici* particolari e definite – in un luogo, in una tradizione, in un ruolo lavorativo, in un partito

¹⁵⁷² Conceitos-chave: grau zero, ambivalência, irreversibilidade, modalidade de experiência.

¹⁵⁷³ Autores e conceitos-chave: mundo possível, mundo, simples presença, atividade, trabalho, oportunidade, ocasião, *chance*, Leibniz, Heidegger.

¹⁵⁷⁴ Conceitos-chave: exodo, saber abstrato, intelecto geral, modalidade de experiência, ambivalência.

¹⁵⁷⁵ Conceitos-chave: saber, força produtiva, percepção, *apercepção*.

¹⁵⁷⁶ Autores e conceitos-chave: auto-reflexão subjetiva, percepção, *apercepção*, Descartes, Hegel, Leibniz.

politico – non solo non fa da ostacolo al trascendimento, ma, anzi, è il requisito ottimale per gettare uno sguardo distaccato, “dall'esterno”, sulla propria condizione finita. Vediamo meglio questa inopinata complicità. Leva fondamentale di ogni sorta di trascendimento è la pienezza del momento autoreferenziale, il carattere a un tempo basilare e conclusivo attribuito al sapersi mentre si esperisce. Ora, una simile pienezza sembra conseguita quando il rapporto col proprio contesto è così specifico, stabile e monotono da poter essere ricondotto *sempre* e per *intero* all'autoriflessione, risolto in un'identità duratura. Il radicamento, ossia una forma di appartenenza univoca a un ambito particolare, costituisce lo sfondo concreto dell'armonica unità di percezione e appercezione. Ma questa unità, conferendo dignità speciale all'autoriflessione, è a sua volta la sorgente del trascendimento, dello sguardo “da fuori”, dell'ascesi reazionaria come dell'ottimismo progressista.¹⁵⁷⁷ (p. 37)

L'evocazione esistenzialistica, o, in genere, “laica”, del destino mortale sta agli antipodi del nostro sentire corrente, giacché, in effetti, un estremo tentativo di trascendimento. Dalla rappresentazione della mortalità si trae l'impulso a progettare una “vita autentica”. La considerazione consapevole della propria provvisorietà *produce* “decisioni”, identità definitive, opzioni di fondo. La morte, per così dire, è *messa al lavoro*. Ma così, mentre si fa mostra di tirare sobrie conseguenze dal riconoscimento di un inoppugnabile stato di cose, in realtà ce ne si appropria come di un “utensile” esistenziale, lo si trascende appunto, lo si redime. Viceversa, l'*abbandono* radicale alla finitezza, che contraddistingue la situazione emotiva attuale, fa sì che a essa, alla finitezza, ci si rimetta come a un *limite* non contemplabile “da fuori”, *irrappresentabile* e perciò davvero intrascendibile. Un limite *inutilizzabile*, che non può esser messo a frutto come propellente di “decisioni”, o nerbo di ben strutturate identità.¹⁵⁷⁸ (p. 39)

L'abbandono alla finitezza è abitato da uno strenuo *sentimento di appartenenza*. Questo accostamento può sembrare incongruo o paradossale. Di quale appartenenza si parla, dopo che si è inistito senza posa sulla sopravvenuta assenza di credibili “radici” particolari? È vero: non si “appartiene” più a un ruolo, a una tradizione, a un partito. L'istanza della “partecipazione”, o quella del “progetto”, avvizziscono. Eppure lo spaesamento, lungi dall'elidere il sentimento di appartenenza, lo potenzia: l'impossibilità di arroccarsi entro un contesto duraturo accresce a dismisura l'adesione al “qui e ora” più labile. Ciò che viene in luce, con nitore, è infine *l'appartenenza come tale*, non più qualificata da un determinato “a che cosa”. Anzi, questo sentimento è divenuto direttamente proporzionale alla mancanza di un “a-che” privilegiato e protettivo, cui appartenere.¹⁵⁷⁹ (p. 39-40)

È qui, presso siffatto nocciolo neutro delle tonalità emotive oggi prevalenti, che balena di nuovo un'*ambivalenza*. L'appartenenza pura, priva di un “a-che”, può tramutarsi nell'*adesione* onnilaterale e simultanea a tutti gli ordini vigenti, a tutte le regole, a tutti i “giochi”. È quel che è avvenuto negli anni Ottanta. Ne rende esauriente testimonianza il cinico odierno, con le sue strategie volte all'affermazione di sé, o, più spesso, alla semplice sopravvivenza sociale. Tuttavia il sentimento dell'appartenenza, una volta emancipato da radici o specifici “a-che”, ospita anche un formidabile potenziale critico e trasformativo.¹⁵⁸⁰ (p.40)

Tale potenziale si è già lasciato intravedere, per altro, in un passato non troppo lontano. In più di una occasione, i movimenti giovanili e le nuove figure del lavoro dipendente hanno preferito la *defezione* e l'*“esodo”* a qualsiasi altra forma di lotta. Appena possibile, si è cercato di abbandonare ruoli e vincoli oppressivi, anziché scontrarsi apertamente con essi. Lungo le vie di fuga così intraprese, si è cominciato a delineare un ambito di esperienza sentito come proprio, un “costume” che aveva alcun altro fondamento, se non l'esperienza in atto in cui veniva forgiandosi. La sinistra europea non ha saputo vedere tutto questo: anzi, ha denigrato aspramente i comportamenti di defezione e di “fuga”. Eppure l'*esodo* – esodo dal lavoro salariato verso l'attività, per esempio – non è un gesto negativo, che esenti dall'azione e dalla responsabilità. Al contrario: poiché la defezione modifica le condizioni entro cui il conflitto si svolge, invece di subirle, essa esige un grado assai alto di intraprendenza, impone un “fare” affermativo.¹⁵⁸¹ (p.40)

Ora, è giustappunto nella defezione e nell'esodo che si esprime quel sentimento di pura appartenenza, tipico, per dirla con Bataille, della “comunità di tutti coloro che non hanno comunità”. *Defezione* dalle regole dominanti che innervano singoli ruoli o precise identità, configurando surrettizi “a-che”. Esodo verso un “luogo abituale”, da costituire a volta con la propria *attività*; un “luogo abituale”, che non preesiste all'esperienza grazie alla quale se ne determina l'ubicazione, né, quindi, può riflettere qualche pregressa abitudine (oggi, infatti, l'“abitudine”, divenuta qualcosa di insolito e *inabituale*, è solo un

¹⁵⁷⁷ Conceitos-chave: ultrapassagem, superação (trascendimento), completude (pienezza), auto-reflexão, percepção, *apercepção*.

¹⁵⁷⁸ Conceitos-chave: limite, abandono, laicismo, ultrapassagem.

¹⁵⁷⁹ Conceitos-chave: abandono, pertencimento, participação.

¹⁵⁸⁰ Conceitos-chave: ambivalência, pertencimento, carço neutro.

¹⁵⁸¹ Conceitos-chave: êxodo, abandono, costume.

risultato eventuale, non già un punto di partenza). Esodo, dunque, verso forme di vita, che diano corpo e fisionomia all'appartenenza come tale (*non* forme di vita *cui* appartenere). *Esodo*: forse è questa la forma che più si attaglia a istanze di trasformazione radicale dell'esistente, che elaborino, ribaltandola, l'esperienza condotta negli anni Ottanta.¹⁵⁸² (p. 41)

Concludiamo. L'opportunismo, il cinismo, la paura volgono la situazione emotiva attuale, segnata per l'appunto dall'abbandono alla finitezza e dall'appartenenza *allo* sradicamento, in rassegnazione, asservimento, sollecita acquiescenza. Ma così, a un tempo, la offrono alla vista come il dato irreversibile, a partire dal quale pensare anche il conflitto e la rivolta. Bisogna chiedersi se e come si lasciano intravedere segni di opposizione, rispecchianti la medesima affezione al fragile "qui e ora", da cui oggi si dipanano soprattutto opportunismo e cinismo. Se e come si danno rifiuto e speranza in quello stesso sradicamento, da cui è sorto il nichilismo euforico e pago di sé che abbiamo sotto gli occhi. Se e come il rapporto con le opportunità cangianti può non essere "opportunista", e l'intimità con le regole non essere "cinica".¹⁵⁸³ (p. 41)

VIRNO, Paolo. Cultura e produzione sul palcoscenico. In: *Situazionisti*.¹⁵⁸⁴ Roma: Manifestolibri, 1991, p.19-26.

"Qualunque sia il nostro destino individuale, il nuovo movimento rivoluzionario non potrà non tener conto di ciò che abbiamo ricercato insieme".

Questo pensavano di sé, con pacato orgoglio, i situazionisti, nel 1961. Un giudizio preveggente. Non solo, però, in riferimento al *joli mai* '68, allorché molto forte si fece sentire il peso della critica alla 'società dello spettacolo'. Basti pensare all'opuscolo *Della miseria dell'ambiente studentesco*, scritto dal situazionista Mustapha Kyayati, che conseguì rapida e grandissima fama nelle università occupate di mezza Europa. È soprattutto oggi, al principio degli anni '90, che "non si può non tener conto" della ricerca di Debord e compagni. Almeno per due motivi. Innanzitutto perché il situazionismo è stato uno dei rari e preziosi tentativi di mettere a punto forme di sovversione che fossero all'altezza di un modo di produzione in cui il ruolo preminente spetta alla *cultura* e alla *comunicazione*. All'altezza, dunque, del modo di produzione affermatosi compiutamente solo negli anni '80, in seguito al declino della fabbrica taylorista. Inoltre, ed è il secondo motivo di attualità, i situazionisti hanno previsto per tempo, e avversato come potevano, l'incombere di quell'ideologia postmoderna di cui ancora sperimentiamo pervasività e danni. Tra i due aspetti vi è, del resto, la più stretta correlazione. L'inclusione massiccia del sapere e della comunicazione nel processo produttivo immediato è la base materiale del luna-park postmoderno, del pluralismo di spettacoli spacciato per culto delle 'differenze', dell'apparente 'fine della storia' proclamata da fervidi imbonitori.¹⁵⁸⁵ (p. 19)

Per un verso lo spettacolo è la comunicazione umana divenuta merce, una merce tra le altre, sprovvista di speciali blasoni. Si tratta solo del prodotto particolare di un'industria particolare, quella detta 'culturale', dotata di sue tecniche peculiare. Per un altro verso, però, lo spettacolo oltrepassa il proprio ambito settoriale, coinvolgendo l'interna produzione sociale. Infatti, in quanto il suo contenuto è per l'appunto la comunicazione, nello spettacolo sono esibite, in una forma separata e capovolta, le più rilevanti forze produttive di tutta la società, quelle forze produttive cui attinge necessariamente *qualsiasi* processo lavorativo contemporaneo: competenze linguistiche, immaginazione, sapere, cultura.¹⁵⁸⁶ (p. 21)

Lo spettacolo ha, dunque, una doppia natura: è, sì, un prodotto specifico che si affianca a tutti gli altri, ma, a un tempo, esso *rappresenta* (letteralmente) la quintessenza del modo di produzione nel suo complesso. O meglio, scrive Debord, è "l'esposizione generale della razionalità del sistema". Nelle merci-spettacolo, il cui valore d'uso è linguistico-culturale, sembra specchiarsi la qualità comunicativa ed epistemica di tutti i processi lavorativi. A "dar spettacolo", per così dire, sono le stesse forze produttive della società.¹⁵⁸⁷ (p. 21)

Scriva Debord: "Lo spettacolo è l'altra faccia del denaro: l'equivalente generale astratto di tutte le merci. Ma se il denaro ha dominato la società in quanto rappresentazione dell'equivalenza centrale,

¹⁵⁸² Autores e conceitos-chave: êxodo, abandono, forma de vida, inabitual, comunidade, Bataille.

¹⁵⁸³ Conceitos-chave: oportunismo, cinismo, medo, abandono, pertencimento, revolta, conflito, nihilismo eufórico.

¹⁵⁸⁴ No espaço reservado aos direitos autorais lê-se: "Secondo la tradizione del Situazionismo, i testi contenuti in questo volume non prevedono diritti." Além dos textos de Giorgio Agamben, Paolo Virno, Luisa Passerini, Enrico Ghezzi, Roberto Silvestri, Filippo Scarpelli, Alberto Piccinini e Francesco Polli, o livro traz também Documentos da Internacional Situacionista, assinados por Guy Debord, Asger Jorn, P. Canjeuers, traduzidos por Antonella Andreacchio.

¹⁵⁸⁵ Autores e conceitos-chave: situacionismo, cultura, comunicação, movimento revolucionário, sociedade do espetáculo, fim da história, Debord, M.Kyayati

¹⁵⁸⁶ Conceitos-chave: espetáculo, mercadoria, indústria cultural, competência lingüística, imaginação, saber, cultura.

¹⁵⁸⁷ Autores e conceitos-chave: modo de produção, espetáculo, Debord.

cioè del carattere scambiabile dei molteplici beni il cui uso restava incomparabile, lo spettacolo è il suo completamento moderno sviluppato, in cui la totalità del mondo mercantile appare il blocco, come equivalenza generale di ciò che l'insieme della società può essere e fare".¹⁵⁸⁸ (p. 22)

La differenza è questa: mentre il denaro rispecchia nella sua esistenza indipendente il valore delle merci, dunque ciò che la società *ha già fatto*, lo spettacolo condensa in una forma estraniata "ciò che l'insieme della società *può essere e fare*". Il denaro è l'astrazione reale, tintinnante nelle tasche, che si riferisce alle opere concluse; lo spettacolo, invece, è l'astrazione reale, echeggiante di labbra il labbra, imparentata con l'operare medesimo. Il primo mette capo allo scambio, il secondo alla materialità della cooperazione lavorativa. Lo spettacolo, diversamente dal denaro, non equipara alcunché, ma rappresenta in una forma congelata i presupposti e le forme di ogni genere di prassi.¹⁵⁸⁹ (p. 23)

Ancora Debord: "Lo spettacolo moderno esprime... ciò che la società può fare, ma in questa espressione il *permesso* si oppone assolutamente al *possibile*".

Secondo questa libera interpretazione delle tesi situazioniste, che punta a una loro immediata intersezione con la situazione odierna, più calzante appare semmai l'analogia tra l'industria culturale e l'industria dei mezzi di produzione. In entrambe, infatti, vengono elaborati intensivamente gli strumenti e le procedure operative che poi troveranno larga applicazione in ogni angolo del processo lavorativo sociale. Particolare e universale al tempo stesso, la macchina polivalente (il calcolatore, per esempio) è un articolo merceologico tra i tanti, venduto e comprato senza patemi d'animo, ma il suo valore d'uso consiste nell'imprimere una certa forma organizzativa ai più diversi processi produttiva.¹⁵⁹⁰ (p. 23)

Sia nella macchina che nello spettacolo sono oggettivati scienza, cultura, relazioni sociali. Entrambi incarnano il "sapere sociale complessivo" che Marx chiama anche *general intellect*, quell' 'intelletto generale' che sottomette a sé "il processo vitale stesso della società". Tuttavia, mentre nel sistema automatico di macchine, il *general intellect* mostra la sua faccia di capitale fisso, nel sistema degli spettacoli viene il luce piuttosto il lato per cui esso, l' 'intelletto generale', si articola come lavoro vivo. Lo spettacolo è la forma reificata con cui si dà a vedere quella quota di comunicazione, intelligenza, sapere, che pur sempre in nome della produttività capitalista, non può venire depositata nelle macchine, ma deve manifestarsi nella cooperazione di soggetti viventi. Si tratta di un'espropriazione radicale, che però non può mai risolversi in completa e definitiva separazione. Per questo, lo spettacolo ha una duttilità e una versatilità sconosciute al sistema di macchine; deve inseguire e capovolgere a ogni ciò che il lavoro vivo "può essere e fare". Cosa non facile né, soprattutto, esente da rischi nello spettacolo, benché rovesciata, traspare sempre la potenza sovversiva del lavoro vivo in quanto *general intellect*.¹⁵⁹¹ (p. 24)

Scriva Debord: "Lo spettacolo è l'erede di tutta la *debolezza* del progetto filosofico occidentale.... Esso non realizza la filosofia, filosofizza la realtà".

Lo spettacolo è, infatti, una rappresentazione visiva o verbale, resasi autonoma da qualsivoglia referente esterno, in grado di determinare volta per volta il proprio contenuto, dunque sempre sicura di 'corrispondere' a qualcosa. Ora, concezione denotativa del linguaggio, il cui punto d'onore è garantire la perfetta sutura tra parole e cose, fin dall'inizio ha aspirato a un tal genere di 'rappresentazione', che, producendo da sé il proprio referente, si emancipi da ogni incertezza.¹⁵⁹² (p. 25)

Non a caso, un modello insuperato di denotazione linguistica è stato, per la filosofia, la 'prova ontologica' dell'esistenza di Dio, che dal significato del nome impiegato, l'essere perfettissimo', deduce l'effettiva sussistenza dell'ente corrispondente. La pretesa della 'prova ontologica' è stata realizzata appieno dalla società dello spettacolo: l'immagine e il discorso *deducono* da sé il proprio oggetto, costruiscono il referente loro adeguato, sono essi stessi il *fatto* di cui danno rappresentazione. L'intenzione metafisica di perseguire una corrispondenza trasparente tra segni e cose ha avuto per esito che i segni, divenuti infine 'spettacoli' indipendenti, siano anche le sole cose reali.¹⁵⁹³ (p. 25)

Si capisce, pertanto, perché la critica del capitalismo contemporaneo richieda, come suo passaggio obbligato, la critica della tradizionale filosofia del linguaggio. E vice-versa: è altresì chiaro che la confutazione della metafisica denotativa ha il proprio banco di prova nel rovesciamento della società dello spettacolo.¹⁵⁹⁴ (p. 25)

¹⁵⁸⁸ Autores e conceitos-chave: espetáculo, dinheiro, Debord.

¹⁵⁸⁹ Conceitos-chave: espetáculo, dinheiro, abstração real, troca, materialidade.

¹⁵⁹⁰ Autores e conceitos-chave: espetáculo, situacionismo, indústria cultural, indústria dos meios de produção.

¹⁵⁹¹ Autores e conceitos-chave: máquina, espetáculo, ciência, cultura, relações sociais, intelecto geral (*general intellect*), trabalho vivo, Marx.

¹⁵⁹² Autores e conceitos-chave: espetáculo, projeto filosófico ocidental, representação visiva ou verbal, Debord.

¹⁵⁹³ Conceitos-chave: sociedade do espetáculo, imagem, discurso.

¹⁵⁹⁴ Conceitos-chave: capitalismo, filosofia da linguagem, sociedade do espetáculo.

Di fronte alla stretta compenetrazione tra comunicazione linguistica e lavoro salariato, l'ideologia postmoderna esalta unilateralmente le *chances* di libertà che sarebbero racchiuse della prima, occultando invece la barbarie insita nel permanere del secondo.¹⁵⁹⁵ (p. 25)

VIRNO, Paolo. *Cattiveria come esercizio spirituale*. *Iride* – filosofia e discussione pubblica¹⁵⁹⁶, Bologna, ano VII, n.11, janeiro/abril 1994, p.160-163.

Scriva il poeta vilipeso¹⁵⁹⁷: “Dalla mia parete pende un lavoro giapponese, di legno, / maschera di un cattivo demone, laccata d'oro. / con senso partecipe vedo / le vene gonfie della fronte mostrare / quanto sia faticoso esser cattivi”. Spalle larghe, spirito indomito, perseverante intransigenza: nulla di meno è richiesto a chi si addossa l'onere immenso della propria cattiveria (se di cattiveria autentica si tratta, beninteso, e non di stizzoso risentimento). Questo sa da sempre il lettore di Brecht: e questo può imparare da capo il lettore de *L'antieros* (Firenze, Ponte alle Grazie, 1991).¹⁵⁹⁸ (p. 160)

Nel romanzo di Rino Genovese, il “cattivo demone” perde le sue sembianze orientali, assumendo invece la fisionomia di un intellettuale italiano degli anni '80, neghittoso e carico di idiosincrasie. Scende dal muro, la maschera affaticata, e si mette a scrivere lettere. Il racconto si dipana come un diario epistolare a senso unico: è il protagonista soltanto a far sentire la propria voce, rivolgendosi a una signora di qualche fascino, che di lui ammira l'esigua produzione letteraria. Dapprima le lettere circuiscono e seducono, poi eludono e torturano, infine irridono e respingono. Nell'ultima, l'interlocutrice ormai azzittita è pressoché esortata al suicidio, così da spiare il dizionario di luoghi comuni (letterari, mondani, erotici) che, a sentire il suo suppliziatore, ne occluderebbe la mente. Il tutto è seguito da una moralistica postfazione dell'immaginario editore. Ora, quale problema suscita questa cattiveria così integrale?¹⁵⁹⁹ (p. 160)

Certo è che assomiglia a un esercizio spirituale o, quanto meno, alla virtuosistica esecuzione dei consigli contenuti in un “manuale di sopravvivenza”. A lungo andare, per puro effetto di accumulo e di insistenza, la cattiveria dell'antierotico sprigiona un vapore acqueo, un alone, un surplus. Insomma, si trasvaluta, va oltre se stessa, diventa il tramite paradossale per il quale si manifesta una *istanza di salvezza*. Cerco di spiegarvi.¹⁶⁰⁰ (p. 160)

Klaus Henrich, nel suo *Parmenide e Giona* (Napoli, Guida, 1989), ha mostrato come una radicale domanda di senso, o *tout court* di salvezza, si manifesti negli ambiti più disparati, talvolta dove meno ce lo si aspetta: nel raccoglimento religioso, certo, ma anche nel cinismo disincantato; nella ricerca del successo mondano non meno che nella passione per la logica formale. Ebbene, *L'antieros* delinea la parabola che congiunge due di questi ambiti; o meglio, descrive il modo in cui ciò che era prerogativa dell'uno perdura integro nell'altro. In breve: l'istanza di salvezza che caratterizzò la politica rivoluzionaria negli '70, in Italia, si prolunga nella ‘cattiveria’ imperterrita, incapace di venire a patti, di un intellettuale ultramarginale del decennio successivo. Irriconoscibile a prima vista, e senza dubbio ridotto a dimensioni lillipuziane, l'estremismo è però fedele a se stesso, identico nel contenuto e, per così dire, nel metodo.¹⁶⁰¹ (p.161)

Gli indizi che segnalano una sostanziale continuità nella metamorfosi sono numerosi e inequivoci. Il manoscritto risulta consegnato all'editore seguendo la procedura tortuosa adottata un tempo dai terroristi per recapitare i loro messaggi: una telefonata anonima avverte che il ‘comunicato’, qui il pacchetto delle lettere, giace in un pubblico cestino dei rifiuti in attesa di venir ritirato. Si tratta, dunque, di una rivendicazione o, forse, di un ultimatum. Nella finta postfazione, l'editore non sembra avere dubbi: l'autore delle lettere è, con ogni probabilità, “uno di quegli assatanati che una ventina d'anni orsono s'agitavano nel nome della contestazione globale e adesso macerano se stessi in solitudine quando non languono in fondo a una buia galera”. Il riferimento alla prigione non è peregrino ma illuminante: le scelte retoriche cui si attengono le lettere, cautele e perifrasi seguite da affondi violenti, sono tipiche di un epistolario carcerario. La condizione di segregato spiega bene, peraltro, la troppa esibita impassibilità del protagonista, nonché molte sue riflessioni su erotismo e antierotismo. Ma queste sono solo tracce esteriori. Ciò che più conta è che la cattiveria senza macchia dell'ex “assatanato” non rinnea, ma prosegue con altri mezzi il ragionevole furore che fu proprio

¹⁵⁹⁵ Conceitos-chave: comunicação lingüística, trabalho assalariado, *chances*.

¹⁵⁹⁶ *Iride* é uma revista quadrimestral, dirigida por Renzo Cassigoli, ligada ao Instituto Gramsci Toscano, em Firenze. Remo Bodei, Furio Cerutti e Umberto Curi são alguns dos nomes que compõem a comissão científica da revista.

¹⁵⁹⁷ *Poeta vilipeso*: poeta menor.

¹⁵⁹⁸ Autores e conceitos-chave: poesia, poeta menor, maldade (*cattiveria*), Brecht.

¹⁵⁹⁹ Autores e conceitos-chave: romance, oriente, ocidente, década de 80, intelectual, Itália, R. Genovese.

¹⁶⁰⁰ Conceitos-chave: exercício espiritual.

¹⁶⁰¹ Autores e conceitos-chave: romance, cinismo, desencantamento, década de 70, Itália, maldade, intelectual ultramarginal, K. Henrich.

dell'impegno. Le condizioni avverse esigono sotterfugi e astuzie, dissimulazioni infinite, diversioni e fughe: ma la posta in palio è sempre la stessa.¹⁶⁰² (p. 161)

Trattenere il respiro, restare immobile, confondersi col fogliame. Ecco la *passività* al suo acme: vigile, elettrica, ben temperata. Fusione con l'ambiente, ricerca dell'invisibilità, paradossale accumulo di potenza (al modo di una pila voltaica): sembra che solo questa condotta circospetta e renitente consenta di prendersi gioco dei 'vincitori', ossia dei frenetici signori e padroni degli anni '80, schivandone i colpi. Ma c'è di più: l'animale che se ne sta immobile nella macchia – alacramente passivo, per così dire – è un animale *in agguato*. Pronto cioè al balzo improvviso, che colga di sorpresa. Quando e come il balzo verrà, non è dato sapere, e nemmeno se verrà: l'agguato è *sime die*, indefinitamente procrastinato, sempre possibile, ma forse soltanto possibile. Tuttavia, la passività che predispone all'agguato cessa di essere minacciosa. E minacciosi, leggendo *L'antieros*, possono quindi apparire la moderazione sbandierata e la sordina sentimentale e il grigiore soffuso dei nostri anni recenti.¹⁶⁰³ (p. 162)

C'è poi un altro aspetto. L'estremismo mimetizzato, che si apprende nell'immobilità di un'eterna imboscata, ha come liquido amniotico il "fondo del fogliame". Detto altrimenti, esso predilige l'*opacità*: opacità delle relazioni con il mondo e con gli altri, opacità dei discorsi, opacità delle teorie e delle morali. Nemico giurato di Habermas e di ogni illuminismo che additi la trasparenza comunicativa come ideale emancipativo, l'uomo in agguato fa conto sui disguidi e i malintesi, sulla parziale indecifrabilità del contesto, sulle ambivalenze, insomma sulle strozzature e i limiti del processo ermeneutico.¹⁶⁰⁴ (p. 162)

Il romanzo di Genovese può essere tenuto, in fondo, per un conte philosophique sui disturbi della comunicazione, o meglio, sul carattere profittevole di tali disturbi. È un racconto molto forbito, intendiamoci: gremito di tropi retorici, incisi, allusioni, subordinate. Ma proprio così, attraverso un 'pieno' verbale, sono esibiti entrambi i generi principali di afasia: cominciare una frase senza saperla proseguire; esser capaci di sviluppare solo quelle frasi già cominciate da altri [...] Il folto fogliame, dal quale si può tendere l'agguato, è costituito da ritagli e spezzoni del linguaggio: per l'appunto discorsi che altri completeranno o che altri hanno iniziato. La cattiveria del protagonista consiste in questo: spacciare l'attuale afasia per un confortevole luogo di residenza o, peggio, per il quartier generale della sovversione prossima ventura.¹⁶⁰⁵ (p. 163)

Un'ultima osservazione. Nel dar voce al suo sgradevole eroe, Genovese utilizza talvolta temi e toni della letteratura esistenzialistica, che poi sarebbe la letteratura su cui si sono formati non pochi 'assatanati' dediti alla 'contestazione globale'. L'autore delle lettere ricalca in qualche occasione gli stilemi de *La nausea* e de *Il muro* di Sartre. Esempio: "Lei avrà certamente presente, signora, la tappezzeria di certi alberghi di terz'ordine. Riga dopo riga, osservavo l'estensione delle macchie di umidità alla linea di congiunzione tra parete e soffitto, ed è stato lì che ha cominciato ad addensarsi la noia. Impercettibilmente l'angoscia si è dissolta per lasciare il campo alla sua amica più fedele. Me ne stavo immobile sul letto e dentro di me c'era un sentimento preciso, un unico sentimento che cancellava tutti gli altri: "Non me ne importa niente". E non mancano altri brani sintomatici.¹⁶⁰⁶ (p. 163)

Potrebbe sembrare, dunque, che un estremismo di trasizione, intessuto di passività e di opacità, abbia bisogno, per esprimersi, di filosofie dell'altroieri, quelle dell'assurdo o dell' "angoscia". Ma si tratta di un'illusione ottica. Il richiamo alla letteratura esistenzialistica, ne *L'antieros*, ha una scoperta funzione parodica. Tornano, sì, immagini e accenti sartriani, ma svuotati del loro pathos caratteristico, ridotti a gags¹⁶⁰⁷, tic, somorfie. L'antierotico, quando discorre di angoscia o di noia, si dà al teatro, anzi al cabaret: distorce, contamina, abusa. Non facciamoci ingannare: il parlottio esistenzialista è solo un altro modo di restare immobile, trattenere il respiro, preparare l'agguato.¹⁶⁰⁸ (p. 163)

¹⁶⁰² Conceitos-chave: metamorfose, manuscrito, autor, romance epistolar, maldade.

¹⁶⁰³ Conceitos-chave: passividade, busca da invisibilidade, paradoxo, acúmulo de potência, emboscada (*in agguato*), antieros, animal, anos 80.

¹⁶⁰⁴ Autores e conceitos-chave: extremismo mimetizado, opacidade, iluminismo, processo hermêutico, Habermas.

¹⁶⁰⁵ Autores e conceitos-chave: comunicação, linguagem, maldade, Genovese.

¹⁶⁰⁶ Autores e conceitos-chave: literatura, existencialismo, tédio, Genovese, Sartre.

¹⁶⁰⁷ *Gag* – efeito cômico que, numa representação, resulta do que o ator faz ou diz, jogando com o elemento surpresa. Etim. Ing. *Gag* (1553) 'mordação, regra oficial que restringe um debate ou a livre expressão, ato ou observação que provoca riso'; a f. *gague* resulta de adaptação ao Português. (HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p.1414)

Agamben associa *gag* ao gesto. Diz o filósofo italiano em *Mezzi senza fine*: "Ele [O gesto] não tem propriamente nada a dizer, porque o que ele mostra é o ser-na-linguagem do homem como pura medialidade. Mas, já que o ser-na-linguagem não é algo que se possa ser dito em proposições, o gesto é, na sua essência, sempre gesto de não se conseguir fazer entender na linguagem, é sempre *gag* no significado próprio do termo, que indica sobretudo algo que se põe na boca para impedir a palavra, e também a improvisação do ator para suprir a um vazio da memória ou a uma impossibilidade de falar." (AGAMBEN, 1996, p. 52-53)

¹⁶⁰⁸ Conceitos-chave: paródia, existencialismo, *gag*, angústia, tédio.

VIRNO, Paolo. Meditazioni sul tempo¹⁶⁰⁹. Contro tempo – forme dell'esperienza nella modernità,¹⁶¹⁰ Bergamo: Moretti & Vitali Editori, ano II, n.2, maio 1997, p.41-52.

1.

Potenza e atto sono concetti imprescindibili per ogni riflessione sulla temporalità. La coppia nel suo complesso costituisce, secondo Aristotele, la scaturigine e la garanzia del divenire. Pur implicandosi reciprocamente, i due termini restano ben distinti, irriducibili l'uno all'altro: per questo, qualcosa che non esiste, può tuttavia essere, mentre qualcosa che esiste, può tuttavia non essere; per questo, gli enti non si alterano, mutano, trascorrono. Se l'essere potenziale coincidesse con quello attuale, "ogni generazione e corruzione delle cose sarebbe assolutamente impossibile [...] e sarebbe una menzogna parlare di cose passate e future".¹⁶¹¹ (41)

Potenza e atto sono la matrice del divenire perché la loro relazione, che fa tutt'uno con la loro differenza, è già in se stessa una relazione (o una differenza) temporale. Potenziale è ciò che non è *ancora* in atto (ma può diventarlo); attuale è ciò che non è più in potenza (ma lo è stato). La coppia esibisce l'articolazione di anteriore e posteriore, precedente e successivo, passato e presente. I due modi di essere si distinguono come *prima* e *poi*, dunque in base alle diverse posizioni che occupano nel flusso del tempo. Senonché, la posizione temporale di ciascun termine non è stabilita da un computo oggettivo mediante l'orologio o il calendario, ma dipende unicamente dalla posizione dell'altro: le si correla per opposizione. La potenza è potenza in riferimento a un certo atto, come l'anteriore è anteriore in riferimento a un certo posteriore.¹⁶¹² (p. 41)

Dire che potenza e atto sono concetti temporali è una asserzione indubitabile ma equivoca. In effetti, si è subito messi dinnanzi a una alternativa (un po' scolastica, in verità, ma non per questo meno inaggirabile). Potenza e atto cadono *nel* tempo, inscrivendosi come "prima" "poi" empirici all'interno del decorso cronologico? Oppure strutturano e scandiscono il tempo in quanto tale, ordinandolo secondo *il* duplice asse del Prima e del Poi? Si succedono in veste di anteriore e posteriore, o dischiudono (e apprendono in sé) le dimensioni dell'anteriorità e della posteriorità da cui è definita qualsivoglia successione? Sono articolati temporalmente, o istituiscono essi stessi l'articolazione cui sembrano soggetti? In breve, si tratta di concetti *temporalizzati*, o di concetti *temporalizzanti*?¹⁶¹³ (p. 42)

Potenza e atto tanto temporalizzati che temporalizzanti. Occupano una certa posizione nel dipanarsi del tempo, ma, per altro verso, determinando lo stesso posizionamento. Hanno a che fare sia con *il decorso* cronologico, sia con *l'ordine* temporale. Costatare la loro natura anfibia non è, tuttavia, sufficiente. Di per sé, la somma dei diversi aspetti non è più illuminante del perentorio *aut-aut*, che, invece, li biforca e li contrappone. Il punto decisivo sta, piuttosto, nell'appurare quale sia il nesso tra la specifica maniera in cui potenza e atto cadono nel tempo e la maniera, ugualmente specifica, in cui determinano *il* tempo. Punto decisivo, questo, alla luce della seguente ipotesi: la coppia in questione non è soltanto temporalizzata, né soltanto temporalizzante, perché il suo contenuto peculiare consiste precisamente nella giuntura, o intersezione, dei due lati. Detto altrimenti: la relazione tra potenza e atto è, innanzitutto una relazione tra decorso cronologico e ordine temporale, posizione e posizionamento, "prima" (o "poi") empirico e orizzonte dell'anteriorità (o della posteriorità). Sicché, in tale relazione, più ancora che un certo decorrere e un certo ordinare, bisognerebbe mettere a fuoco *l'ordine di ciò che decorre e il decorso di ciò che ordina*.¹⁶¹⁴ (p. 43)

2.

L'atto cade sempre nel tempo. Ogni singolo atto è cronologicamente situato, ossia risulta anteriore o posteriore o concomitante a un altro atto. Si inserisce nella successione e converge nella simultaneità. Appartiene a una *serie* (la serie degli atti che, avvicinandosi, si correlano a diversi "ora") e concorre alla formazione di un *insieme* (l'insieme degli atti che, coesistendo, si correlano a un unico e medesimo "ora"). L'atto cade *nel* tempo perché si identifica con un "adesso" e lo qualifica; perché è, in se stesso, un *indice del presente*. Scrive Aristotele: "L'atto è l'esistere della cosa, non però nel senso in cui diciamo che è in potenza: [...] chiamiamo pensatore anche colui che non sta speculando, se ha capacità di speculare; invece chiamiamo atto l'altro modo di essere della cosa". Questo ulteriore modo

¹⁶⁰⁹ As reflexões sobre o tempo, desenvolvidas por Virno neste ensaio, serão retomadas, por ele, em *Il ricordo del presente*. Saggio sul tempo storico. [1° ed. Torino: Bollati Boringhieri, 1999.]

¹⁶¹⁰ A revista *Contro tempo*, que tem como diretor Mario Pezzella, traz, no ano II, n.2 o seguinte tema: "Il tempo deformato - tempi della tradizione e tempi della modernità". A revista abre com uma fotografia de Henri Cartier-Bresson, *Gare Saint-Lazare, port de l'Europe*, (Paris, 1932).

¹⁶¹¹ Autores e conceitos-chave: potência, ato, tempo, passado, futuro, Aristóteles.

¹⁶¹² Conceitos-chave: potência, ato, fluxo do tempo, presente, passado.

¹⁶¹³ Conceitos-chave: conceito temporal, conceito temporalizado, conceito temporalizante, potência, ato, antes, depois, anterior, posterior.

¹⁶¹⁴ Conceitos-chave: potência, ato, ordem temporal, natureza anfibia, aut-aut.

di essere si risolve in una determinazione temporale: il pensatore in atto è colui, che oltre ad avere la facoltà di meditare, sta meditando proprio adesso. L'attuale sta al potenziale come l'ora al non-ora, la presenza alla latenza, un lasso di tempo circoscritto e misurabile a una durata indefinita.¹⁶¹⁵ (p. 43)

Qualunque sia il posto che occupa nel flusso del tempo, l'atto serba il carattere di "ora", mantiene inalterata la stigmata della presenza (contrapposta alla latenza del potenziale, non già, si badi, all'ieri e al domani). Il passato cronologico è costituito da antiche *attualità*; il futuro, da *attualità* di là da venire. La memoria e l'attesa di un atto sono comunque memoria e attesa di ciò che fu o sarà essenzialmente *presente*.¹⁶¹⁶ (p. 44)

La potenza, di per sé, non cade *nel* tempo. Il suo ordito – integralmente temporale, ma, per l'appunto, non cronologico – sfugge a chi voglia afferrarlo con un repentino colpo di mano. Conviene limitarsi, per il momento, ad alcune osservazioni intuitive, ciascuna delle quali sarà ripresa più avanti, e vagliata, e radicalizzata. Chiediamoci come appare a un pensatore la sua propria facoltà di pensare. Invincibile è l'impressione che essa preceda, accompagni e segua ogni particolare meditazione. Ugualmente, il poter-camminare sembra sussistere prima, ma anche durante e dopo, una passeggiata effettiva. E ancora, il poter-dire è avvertito come ciò che resta mentre i successivi atti di parola dileguano. La facoltà assomiglia a una durata uniforme, a un continuum che avviluppa e circoscrive le unità discrete, ossia le singole realizzazioni. Una durata bizzarra, tuttavia: poiché non è mai presente, il poter-parlare non si estende attraverso una molteplicità di "ora", ne, quindi, si lascia scomporre (e misurare) in lassi di tempo. Se l'atto è l' "adesso", la potenza è il "sempre"; labile il primo, permanente la seconda. Senonché, a proposito dell'essere potenziale, "sempre" non significa presenza perenne, ma *perenne inattualità*. La potenza è il persistente non-ora contro cui si stagliano i diversi *hic et nunc*, l'immutabile latenza che costituisce l'orizzonte (o contesto) di ogni evento databile.¹⁶¹⁷ (p. 45)

Ma cos'è che permane senza però essere mai attuale? Sia pure tenendosi nell'ambito di considerazioni preliminari, bisogna arrischiare una indicazione univoca. Ciò che dura come non-ora è il tempo nel suo insieme, il tempo in quanto tutto unitario, il tempo intero all'interno del quale si danno successione e simultaneità. Esso consente il divenire e il mutamento, ma, in sé, rimane e non muta.¹⁶¹⁸ (p. 45)

Agostino, volendo rappresentarsi il divenire con una similitudine inevitabilmente claudicante, paragona la totalità del tempo a un testo *leggibile* e i tempi determinati alle parti di esso che, mano a mano, vengono *lette* (o la cui affettiva lettura è anticipata dall'attesa). "Voglio recitare un carme¹⁶¹⁹ che conosco: prima di incominciare dirigo tutta la mia attenzione all'insieme: una volta incominciato, quanto ne vado cogliendo per trasferirlo nel passato, tanto entra nell'ambito della memoria per la parte recitata e nell'attesa per quella da recitare: però è presente la mia attenzione che fa scorrere nel passato quello che era il futuro. [...] quello che avviene nel carme nel suo complesso [...] avviene in tutta quanta la vita dell'uomo, costituita da tante parti quante sono le azioni, avviene nel succedersi delle umane generazioni, le cui parti sono tutte le singole vite degli uomini". Non il cumulo dei recitati è il tempo intero, ma il carme inattuale (cioè *soltanto* recitabile) cui si riferisce Agostino quando scrive: "Prima di incominciare dirigo tutta la mia attenzione all'insieme". Ciò che vale per il carme, vale per qualunque potenza. Se la totalità del tempo esige di venir raffigurata come un essere potenziale, ogni essere potenziale, per converso, reca in sé l'immagine della totalità del tempo.¹⁶²⁰ (p. 46)

Rispetto a un atto di una data classe (una passeggiata, una meditazione, un discorso), la potenza corrispondente (la facoltà di camminare, di pensare, di parlare) adombra la costante inattualità del tempo totale. Non si può concepire l'atto separatamente dalla potenza, perché non si può determinare una posizione nel decorso cronologico senza por mente alla permanenza del tempo nel suo complesso; e viceversa, non si può concepire la potenza separatamente dall'atto, perché non si può immaginare il tempo nel suo complesso, se non a partire da una transeunte ubicazione *nel* tempo. L'aspetto cruciale di questa correlazione non deve passare inosservato: *il potenziale è permanente, il permanente è potenziale*.¹⁶²¹ (p. 46)

La potenza non è percepita. In quanto inattualità duratura (o non-ora che persiste), essa è, piuttosto, oggetto della memoria.¹⁶²² (p. 47)

¹⁶¹⁵ Autores e conceitos-chave: potência, ato, tempo, simultaneidade, série, conjunto, agora (*adesso, ora*), Aristóteles.

¹⁶¹⁶ Conceitos-chave: tempo, agora (*ora*), atualidade, presente, passado, futuro, memória.

¹⁶¹⁷ Conceitos-chave: potência, ato, tempo, *continuum*, duração, sempre, agora, poder-falar.

¹⁶¹⁸ Conceitos-chave: tempo, atualidade, duração, devir (*divenire*).

¹⁶¹⁹ *Carne* – composição poética lírica, típica da literatura italiana, de argumento elevado e tom solene.

¹⁶²⁰ Autores e conceitos-chave: tempo, potência, carne, totalidade do tempo, texto legível, conjunto, devenir.

¹⁶²¹ Conceitos-chave: potência, ato, potencial permanente, permanente potencial.

¹⁶²² Conceitos-chave: potência, memória.

3.

La potenza *non* è un atto potenziale. Così, a sua volta, l'atto *non* è una potenza attuata. Si considerino tre livelli distinti: (a) la facoltà del linguaggio, ossia il puro e semplice poter-dire, la generica disposizione a significare e a comunicare; (b) una o più enunciazioni virtuali, per esempio le frasi d'amore annidate nei meandri della lingua; (c) l'atto di parola, ogni volta unico e irripetibile, che realizza questa o quella enunciazione virtuale. Ebbene, il passaggio da (b) a (c) non ha nulla a che vedere con la relazione tra potenza e atto: se capita di pensare il contrario, è solo perché si trascura o si fraintende il peculiare statuto di (a). Sia (b) che (c) ostentano, sebbene con diversa intensità, il modo di essere della presenza: l'atto reale è un "adesso", quello potenziale un quasi-ora. Il modo di essere della facoltà è contrassegnato, invece, da una *duratura inattualità*. Mentre (b) ha la struttura di un evento attuale, e però non esiste ancora, (a) esiste di sicuro, ma rimane sempre non-presente, la potenza si distingue da una azione eventuale non meno che da una effettiva; (a) si oppone in pari misura a (b) e (c).¹⁶²³(p. 48)

Una facoltà non è frazionabile: il poter-pensare non si suddivide in aliquote, non vi sono percentuali del poter-dire. Il singolo atto di pensiero o di parola, per sciatto che sia, ha sempre a che fare con l'intera potenza corrispondente. Quando chiedo una informazione a un passante, mobilito la facoltà di linguaggio nel suo complesso, non qualche porzione risicata di essa. La potenza è indeterminata, generica, informe, dunque radicalmente dissimile da un atto potenziale, perché è un tutto senza parti. Ed è un *tutto senza parti*, perché non è mai dispiegata. Il dispiegamento comporterebbe, infatti, una progressione nel tempo, il transito dal meno al più, gradi diseguali di pienezza, un inizio di attuazione: in breve, l'abbandono dello stato di potenzialità. Indivisibilità e contrazione sono predicati analitici di qualsiasi facoltà, requisiti irrinunciabili del non-ora. Completamente diversa è, invece, la forma logica dell'essere attuale. Ogni atto determinato è scomponibile in un certo numero di elementi o di fasi; inoltre, esso è parte di un insieme costituito dagli atti effettivi e virtuali della medesima specie. Questo insieme, che raggruppa una molteplicità di membri a loro volta frazionabili, non ha una misura comune con il tutto indiviso in cui consiste la facoltà: di conseguenza, non lo rappresenta né lo realizza. La classe delle enunciazioni non equivale in nessun senso al poter-dire.¹⁶²⁴(p. 49)

La potenza, non essendo un abbozzo o una controfigura spettrale dell'atto, non è mai realizzata da quest'ultimo. Oltre che inattuale, essa è anche *inattuabile*. Le parole dette portano a compimento la lingua in una guisa sempre parziale e incompleta, la forza-lavoro sopravanza le mansioni realmente eseguite. Nello scarto duraturo tra potenza e atto si è ravvisata, anzi, la radice della prassi storica. Ora, però, è indispensabile una aggiunta, che precisi e corregga le argomentazioni precedenti. Gli atti non esauriscono la potenza per il semplice motivo che non la intaccano neppure in minima parte; non la attuano completamente perché, in effetti, non cominciano mai ad attuarla. È lo stesso concetto di "realizzazione" che deve essere revocato in dubbio.¹⁶²⁵ (p. 50)

Potenza in senso proprio è anche il *mondo*, se per "mondo" si intenda, con il massimo di sobrietà, nient'altro che il *contesto sensibile* cui appartiene l'essere sprovvisto di un ambiente definito. Un contesto circonda e avvolge, restando per lo più impercettibile; non sta *di fronte*, ma sempre e soltanto *tutt'attorno*. Mai riducibile alla somma degli eventi e degli oggetti che lo gremiscono (o potrebbero gremirlo), il mondo-contesto è, sì, materiale, ma di una materia informe, grezza, indeterminata, che non si lascia mettere a fuoco dalla rappresentazione (giacché ne costituisce lo sfondo o il bordo). Di tale materia parla Agostino nel libro XII delle Confessioni, allorché si sofferma sullo stato primigenio dell'universo, avverso sulla scena iniziale della creazione. La "terra invisibile e caotica", da cui Dio tratto il mondo ben ordinato, è "qualche cosa che sta tra la forma e il niente, non formato e non niente, un senza-forma quasi niente". Il deficit di forma equivale a un deficit di attuazione: "Quel non so che di informe, base al succedersi delle forme nelle cose", è una perenne potenzialità. Una potenzialità, si badi, che non cade nel tempo: "Se non si ha forma né ordine, nulla arriva, nulla passa: e, mancando questo, evidentemente non si hanno giorni, né variazioni di durata nel tempo". La materia amorfa garantisce "la mutabilità delle cose mutabili", senza però mutare essa stessa; "rende possibile la percezione e la misura del tempo", ma, di per sé, "è fuori della successione dei tempi".¹⁶²⁶ (p. 51)

La riflessione di Agostino sui versetti del Genesi isola ed espone con nitore un aspetto decisivo dell'idea di mondo. La materia informe non è un episodio preliminare, poi superato, ma ricorre sempre di nuovo, facendosi valere in qualsiasi momento e nelle più diverse occasioni. Proprio essa intesse quel "tutt'attorno" che chiamiamo contesto. Far esperienza del mondo in quanto contesto significa far esperienza del sensibile grasso, latente, irrealizzato ("non formato e non niente"), estraneo alla successione cronologica. Contesto e fatti si coappartengono; anzi, si implicano a vicenda. Tra di loro,

¹⁶²³ Conceitos-chave: potência, ato, faculdade da linguagem, enunciação virtual, ato de palavra, agora (*adesso*), quase agora (*quasi-ora*).

¹⁶²⁴ Conceitos-chave: poder-falar, poder-dizer, tempo, não-agora (*non-ora*).

¹⁶²⁵ Conceitos-chave: potência, força-trabalho, práxis histórica, inatualidade.

¹⁶²⁶ Autores e conceitos-chave: potência, tempo, mundo, representação, Agostinho.

però, vige una radicale discrepanza nel modo di essere: potenziale e soltanto potenziale il contesto, reali o realizzabili i fatti che in esso si inscrivono. Come già visto a proposito del rapporto tra facoltà ed esecuzioni, questa discrepanza ha natura temporale: il mondo è un non-ora (“se non si ha forma né ordine, nulla arriva, nulla passa”) che coesiste con il presente fattuale, senza mai diventare a sua volta una presenza, cioè un “adesso”. Non-ora è il sinonimo temporali di contesto o di “tutt’attorno” (meglio, di un “tutt’attorno” inconvertibile in qualcosa che sta “di fronte”). Reciprocamente, contesto è il sinonimo spaziale di non-ora. L’idea di mondo ha il suo epicentro in questa sinonimia.¹⁶²⁷ (p. 52)

Concludiamo.

Se fosse un atto potenziale, la potenza sarebbe posteriore all’atto reale sotto il profilo logico e ontologico, mentre lo precederebbe nella successione cronologica (almeno per quel che riguarda il singolo individuo). Ma la potenza *non* è un atto potenziale, *non* è un quasi-ora in procinto di incunearsi nella serie degli “adesso”. Indivisibile e infinita, la facoltà non conosce realizzazione di sorta. Essa è *perpetuo* non-ora, inattualità che *permane*. In che misura è consentito parlare ancora di anteriorità, posteriorità, simultaneità a proposito di ciò che porta il marchio della permanenza? Come si configura il rapporto tra “sempre” potenziale e “proprio ora” attuale, se ci si pone dal punto di vista del decorso cronologico? E quale altra forma prende, il medesimo rapporto, se invece si presta attenzione all’ordine temporale? Per compitare una risposta, occorre anzitutto comprendere con precisione il significato peculiare di quella *permanenza* che caratterizza il modo di essere della facoltà (e del mondo-contesto). In questione, forse, non è un permanere *nel* tempo, ma, più radicalmente, lo stesso permanere *del* tempo.¹⁶²⁸ (p. 52)

VIRNO, Paolo. La politicizzazione integrale: una cultura rivolta a inventare l’arte di star bene. Contro tempo - Forme dell’esperienza nella modernità¹⁶²⁹, Bergamo: Moreti & Vitali Editori, ano II, n. 3/4, outubro 1997, maio 1998, p.191-199.

I

La politicizzazione integrale di tutti gli ambiti dell’esperienza: questa fu, per l’essenziale, la cultura del ’68.

Una simile ammissione, ora, la si fa mezza bocca, contro voglia, quasi che con essa si stesse segnalando un handicap o una goffaggine. Per mitigare il punto scabroso, si prova a suscitare subito un effetto di policromia con l’enumerazione dei diversi contesti investiti da critica radicale: famiglia, psichiatria, scuola, fabbrica, ricerca scientifica, penalità, sesso, cinema, musica, media, arte. Tutto vero e tutto importante. Solo che, in ciascuno di questi scomparti del vivere associato, si ebbe trasformazione perché vi si fece penetrare la politica. Anzi, *perché* la politica irruppe con uno stile alquanto barbarico, debilitando le “specificità” e travolgendo giudiziose perimetrazioni.¹⁶³⁰ (p. 191)

Il senso perduto

È difficile rendere giustizia alla cultura del ’68. Non tanto, però, perché negli anni Ottanta si è stati indotti a scambiare per vera e grande politica quel che Occhetto¹⁶³¹ dice e Martelli¹⁶³² replica e De Mita¹⁶³³ dispone. Ma per un motivo più serio e più nostro. Ciò che talvolta ci fa timidi a riconoscere l’autentica impronta digitale del ’68 è la critica serrata della politica, che gli stessi movimenti di lotta intrapresero a metà degli anni Settanta. Della politica, allora, fu messo in questione il connaturato universalismo, la disperante semplicità insita nei suoi progetti generali, la sottomissione del presente al futuro, una incorreggibile predilezione per le identità rigide. È stata quest’altra rottura, intervenuta nel frattempo, a deformare la lente con cui si guarda ora alla felice inflazione di politica che il ’68 ha provocato.¹⁶³⁴ (p. 192)

Le tracce del dominio

In breve: ogni fenomeno o idea porta impressa sulla fronte una *lettera scarlatta*, che manifesta sensibilmente il suo lato buio, gremito di penuria e disuguaglianza. Far politica, né più né meno,

¹⁶²⁷ Autores e conceitos-chave: contexto, fato, não-agora (*non-ora*), agora (*adesso*), Agostinho.

¹⁶²⁸ Conceitos-chave: ato potencial, potência, permanência, agora (*adesso*).

¹⁶²⁹ A revista *Contro tempo*, que tem como diretor Mario Pezzella, traz no número duplo 3/4-ano II, o seguinte tema: “Matti da slegare – memoria di un’utopia”. A revista abre com uma fotografia retirada do volume *Gli esclusi*, de Luciano D’Alessandro [Milão: Edizioni Il Diaframma, 1969].

¹⁶³⁰ Conceitos-chave: política, maio de 68.

¹⁶³¹ Achille Occhetto (Turim - 1936) – político italiano, expoente do Partido Comunista Italiano. Occhetto foi o último secretário do Partido Comunista Italiano (1988) e o primeiro secretário do Partido democrático de Esquerda (até 1994); foi co-fundador e vice-presidente do Partido do Socialismo Europeu em 1990, deputado e presidente da Comissão dos Serviços exteriores da Câmara (de 1996 a 2001); membro do Conselho da Europa de 2002 a 2006.

¹⁶³² Provável referência a Claudio Martelli (Gessate, MI, 1943) – político italiano, expoente histórico do Partido Socialista Italiano. Trabalhou também como jornalista.

¹⁶³³ Provável referência a Ciriaco de Mita (Nusco, 1928) – político italiano, expoente da Democracia Cristã, do Partido Popular Italiano e de “La Margherita”.

¹⁶³⁴ Autores e conceitos-chave: política, maio de 68, Occhetto, Martelli, De Mita.

imparare a leggere, in qualsiasi occasione e contesto, quei segni così evidenti e così invisibili. ¹⁶³⁵(p. 192)

È vero, il '68 finisce con l'evocare un'immagine della società come *totalità* coesa, entro cui i singoli aspetti si richiamano l'un l'altro, e la parte è mediata dall'intero. Molto hegeliano, parrebbe. Ma, già si diceva, siffatta "totalità" non è altro che il compendio di quanto deve essere abrogato. Tutto si tiene, sì, ma proprio nel momento in cui è giudicato degno di andare in rovina. La "totalità" ha solo la verità che spetta a un *bersaglio*. La politica del '68 è come un re Mida disfacitore: ciò che tocca, non può restare come prima. L'armonia che pare vincolare ogni anfratto e meandro della presente società è un'armonia negativa: è contemplata alla vigilia della sua catastrofe. A torto, dunque, almeno in riferimento '68 in senso stretto, si muove l'accusa di integralismo politicista. Non si vede l'allegria dello spirito distruttore, che snida e maschera, che crea spazi e fa pulizia. ¹⁶³⁶(p. 193)

Un sorta di benessere

Il '68 conobbe una specie di felicità, che è tipica delle insurrezioni e in genere degli stati d'eccezione, quando la temporalità ordinaria è sospesa e una "riforma del calendario" sembra essai prossima e senz'altro necessaria. Le emozioni più forti e più intime, allora, dipendono da quanto accade in pubblico. Eventi spartiti con tutti prendono posto senza sforzo nella percezione della propria irripetibilità d'individuo, fanno immediatamente *biografia*.¹⁶³⁷ (p.193)

Un sentire acuminato

Gesti infinitamente ripetuti da una moltitudine acquistano però anche il sapere di un'originale perfezione ogni qualvolta li si rinnova, appropriandoseli. A chiamare le cose col loro nome, bisogna parlare di una specie di *felicità pubblica*. Felicità in senso proprio, tuttavia: appagamento, piacere, abbondanza di energie, un sentire acuminato, assenza di rimpianti, sicurezza di non star commettendo omissioni, buonumore, passione, il noncredere ai propri occhi, l'impressione di star attraversando un lasso di tempo carico di numerosi surplus, insomma il *gusto dell'abbondanza*. Tutto ciò, però, acquisito principalmente attraverso l'agire collettivo, in modi e con cadenze fieramente impersonali.¹⁶³⁸ (p. 194)

La preponderanza della politica, nel '68, fu una risposta in grande stile all'impoverimento dell'esperienza diretta, al fatto cioè che si sa e si dice solo ciò che tutti leggono sui giornali; al fatto che non ci sono più vere "abitudini" cui affidarsi; al fatto che tutte le forme tradizionali di comunità si sono rattappate e hanno ceduto il posto a contesti d'azione difiniti da regole provvisorie e mutevoli. La politica provocò una specie di sospensione della quotidianità, una rete di protezione dai suoi tic e dai suoi automatismi.¹⁶³⁹ (p. 194)

La vita quotidiana

Ma bisogna intendersi. Il '68 riconobbe che con l'espressione "vita quotidiana" non si delimita un tema fra gli altri, ma si avanza una domanda etica. In gioco non è l'analisi di un particolare stato di cose empirico, ma un pronunciamento sul *senso* dell'esperienza in generale. Nel caso della vita quotidiana, la differenza fra giudizi di fatto e giudizi di valore non comporta solo modi diversi di considerare lo stesso oggetto, ma mette in causa la stessa esistenza di quest'oggetto. Se si prova a descriverla come un "fatto", la vita quotidiana sfugge da ogni parte, sfuma, è nulla. Essa assomiglia a un ripostiglio di detriti, ospita l'epilogo di un dramma che si svolge sempre *altrove*, è sequenza interminabile di echi di cui s'ignora l'origine.¹⁶⁴⁰ (p. 194)

Il '68 nega il quotidiano in quanto enigmatico punto di passaggio, o sfera residuale: lo sospende come congerie di dati empirici. Ma, proprio in tal modo, lo fa esistere come problema etico. Nel corso delle lotte si fece la scoperta che la cosiddetta "vita quotidiana", nelle società del capitalismo maturo (e presumibilmente del socialismo reale), non è uno stato di cose ben definito a cui eventualmente si può attribuire un senso, ma è uno stato di cose prodotto da un senso. Solo a questa consunzione si ha effettivamente un'esperienza-di-tutti-i-giorni. La cultura insistentemente politica del '68 inventò in tal modo vita quotidiana, dunque nuove e sensate abitudini. In questo ebbe certamente attinenza con un'idea di felicità.¹⁶⁴¹ (p. 195)

¹⁶³⁵ Conceitos-chave: política, signo.

¹⁶³⁶ Conceitos-chave: política, totalidade, maio de 68.

¹⁶³⁷ Conceitos-chave: felicidade, estado de exceção, biografia.

¹⁶³⁸ Conceitos-chave: gesto, multidão, repetição, gosto do abandono, felicidade pública.

¹⁶³⁹ Conceitos-chave: comunidade, política, cotidiano, hábito.

¹⁶⁴⁰ Conceitos-chave: vida cotidiana, ética.

¹⁶⁴¹ Conceitos-chave: maio de 68, vida cotidiana, ética.

Una nuova prospettiva

Inoltre, la politicizzazione diffusa cercò una via non tanto verso lo stato, quanto piuttosto alla ricerca di una possibile comunità. Anche qui bisogna intendersi. La comunità, come venne perseguita nel '68, non ha più quel carattere naturale (contrapposto ad artificiale), sentimentale (contrapposto a razionale), privato (contrapposto a pubblico). La comunità possibile non è qualcosa che si è perduto e a cui ci si richiama. Nulla che preceda la moderna "società civile", i suoi rapporti di produzione, insomma l'epoca della pianificazione e della tecnica. La comunità, come si profila nel movimento del '68, è un'attesa, una domanda, una prospettiva nuovissima che si apre muovendo dal pieno sviluppo di legami astratti e impersonali. Qualcosa che può avvenire e che non è mai stato. Processo solidale di "secessione" dalla società così com'è, la comunità non ha per base alcuna collocazione definita: né l'etnia, né il luogo di lavoro, né il partito politico. Adottando un'espressione di Bataille, bisognerebbe forse dire che nelle assemblee e nei collettivi del '68 si sperimenta la comunità di tutti coloro che non hanno più alcuna comunità d'origine. nella pratica di simile comunità, così apertamente sradicata, è vissuto il presentimento quasi tattile di un luogo abituale nel quale sentirsi a proprio agio¹⁶⁴². Un presentimento di pubblica felicità, senza dubbio.¹⁶⁴³ (p. 195)

Gli studenti "alla maniera di"

Alexandre Kojève, gran studioso di Hegel (legendari i suoi corsi sulla *Fenomenologia dello Spirito*, negli anni Trenta, davanti a un uditorio che comprendeva gente come Bataille e Queneau), durante una conversazione col filosofo liberale Raymond Aron, espresse il seguente giudizio sulla rivolta del maggio 68: non si era trattato di una rivoluzione "tradita", ma della mimesi fervorosa di molteplici ed eterogenei modelli rivoluzionari del passato. Insomma, concluse Kojève, una recita "à la manière de". Volta a volta, "alla maniera di" Trotsky, degli anarcosindacalisti, di Blanqui, della Luxemburg, di Pannakoeck, del fronte popolare, dei comunardi, dei marinai di Kronstadt, del Poum¹⁶⁴⁴ spagnolo e di quant'altri.¹⁶⁴⁵ (p. 195)

Il giudizio è liquidatorio, affine tutto sommato alla celebre definizione con cui De Gaulle, appena rientrato dalla Romania, bollò le barricate del Quartiere Latino: *une chienlit*, una carnevalata, una festa in maschera. Intenzione denigratoria a parte, Kojève coglie però un nocciolo di verità, o quanto meno descrive un dato di fatto empirico. Nel maggio parigino riaffiorano per un attimo, con vivido anacronismo, tutte le correnti e frazioni e tendenze della storia del movimento operaio. Come in uno spaccato geologico portato in piena luce, la successione temporale delle idee e delle esperienze sovversive si dispone spazialmente. Si ha come una contrazione del passato, una sua ripetizione o citazione onnilaterale. La riedizione sincronica della più svariate tradizioni minoritarie non solo si mescola al nuovo, ma è la forma specifica con cui esso s'afferma.¹⁶⁴⁶ (p. 196)

Il presente e il passato

Ha ragione Cornelius Castoriadis a negare che il Maggio si sia nutrito di Lévi-Strauss, Foucault, Barthes, Lacan, cioè di strutturalismo, morte del soggetto, fine del "senso" – come invece sostengono L. Ferry e A. Renaud, gli autori del recente *La pensée 68*. Quelle idee, precisa Castoriadis, vennero in auge *dopo* il '68, utensili adottati per spiegarne lo scacco, talvolta per legittimare il personale ripiegamento verso la carriera e il silenzio. Le parole del Maggio si trovano già tutte in riviste eretiche e libertarie, quali *Socialisme ou barbarie*, *L'Internationale Situationniste*, *Information et Correspondances ouvrières*, *Noir et rouge*, *Recherches Libertaires* e anche nelle pubblicazioni trotskiste. Ma queste riviste echeggiano a loro volta posizioni più antiche, sia pure con un gioco di contaminazioni, innesti, chiasmi.¹⁶⁴⁷ (p. 196)

Non sarà una forzatura intendere come critica dello storicismo progressista la ripresa simultanea di tutti i reperti stotici della sinistra rivoluzionaria? Vediamo. E, prima di tutto, ascoltiamo cosa ha da dirci, sul rapporto tra movimento e storia, un ebreo tedesco emigrato a Parigi, Walter Benjamin: "articolare storicamente il passato non significa conoscerlo "come propriamente è stato". Significa impadronirsi di un ricordo come esso balena nell'istante del pericolo". Solo nella rivolta "il passato è citabile in ognuno dei suoi momenti". E ciò perché la rivolta è un arresto del tempo omogeneo e vuoto, un'interruzione della cronologia puntiforme. Il presente come "arresto" del *continuum* storico, anziché come passaggio istantaneo e insignificante, apre una nuova considerazione di tutte le vicende già trascorse. Esse non configurano più quieto e irrevocabile "c'era una volta", ma entrano in relazione con ciò che è più attuale. Benjamin ricorda l'avvertimento di Kafka: "Il giorno del Giudizio è la condizione

¹⁶⁴² Giorgio Agamben trabalha com o *agio* nos fragmentos de *A comunidade que vem*, a partir da consideração etimológica do termo: o lugar ao lado, lugar vazio.

¹⁶⁴³ Autores e conceitos-chave: política, comunidade, comunidade de origem, *agio*, maio de 68, Bataille.

¹⁶⁴⁴ POUM – Partido Operário da Unificação Marxista.

¹⁶⁴⁵ Autores e conceitos-chave: revolução, maio de 68, presente, passado, tempo, Kojève, Hegel, Bataille, Queneau, Raymond Aron

¹⁶⁴⁶ Autores e conceitos-chave: maio de 68, anacronismo, passado, De Gaulle.

¹⁶⁴⁷ Autores e conceitos-chave: estruturalismo, morte do sujeito, fim do sentido, maio de 68, Lévi-Strauss, Foucault, Barthes, Lacan, Cornelius Castoriadis.

storica normale”, e aggiunge che tutto il passato degli oppressi chiede di essere riscritto e redento a partire dal presente immobile dell’insurrezione in corso.¹⁶⁴⁸(p. 197)

L’occupazione delle facoltà

Anche il ’36, cioè il Fronte popolare, è citato, manomesso, echeggiato. Un manifestino distribuito il 14 maggio dai comitati d’azione s’intitolava 1936: gli operai occupano le fabbriche – 1968: gli studenti occupano le facoltà. L’obiettivo dell’autogestione trova ascendenze nelle teorie anarco-sindacaliste. L’Odéon occupato ripete il “changer la vie” del Rimbaud comunardo e dei surrealisti di sinistra. L’attacco agli apparati burocratici chiama in causa Trotski. In tutto ciò certo ravvisare una ricerca di “garanzie”, una morbosa affezione a vecchi schemi; ma sarebbe opportuno rammentare anche la notazione di Borges, secondo cui ogni autore veramente nuovo crea i propri predecessori. Soprattutto, l’imperterrita commistione di riferimenti eterogenei dovrebbe suggerire che la presa di congedo da quegli eventi passati è *già* avvenuta e che il richiama ad esse ha tutt’altro significato che non la continuità.¹⁶⁴⁹ (p. 170)

Uno speciale anacronismo

I giovani del Maggio conquistarono le strade avendo alle spalle Auschwitz e Hiroshima, ossia quegli eventi di cui storicismo progressista non sa rendere. Per questo, essi restituirono vita, per un momento, a ciò che era stato azzittuto, ma che pure aveva rappresentato una scintilla di speranza, una biforcazione possibile dell’accadere. Senza questa speciale forme di anacronismo, tutto il decorso storico si dispone truffaldinamente secondo una linea sapiente, tale per cui la democrazia parlamentare appare la verità definitiva della condizione umana. Paragonando le proprie alle barricate della Comune (costruite nonostante che l’architetto Haussman, dopo il ’48, avesse spianato la vecchia Parigi per evitarne l’erezione), il Maggio non si affilia a nulla, ma *protegge*, per così dire, i morti della “settimana di sangue” sapendo che anch’essi “non saranno al sicuro dal nemico, se egli vince”. Stipilando l’analoga, il ’68 parigino mette in mostra tutta la propria radicale novità: è a quest’ultima che ogni passato deve rifarsi.¹⁶⁵⁰ (p. 200)

Louis-Auguste Blanqui, cospiratore di professione, 37 anni passati in prigione, è stato, secondo Marx, il capo più prestigioso del proletariato francese nel secondo scorso. Rinchiuso nel Fort-Taureau, al tempo della Comune, scrisse un breve opuscolo, *L’eternità attraverso gli astri*, in cui, sulla base della cosmologia di Laplace, nega l’idea di progresso e indica in ciò che si presenta come incessantemente nuovo il ritorno del sempre uguale. Nel più moderno si riaffaccia un’antichità consunta. Questa raffigurazione è, verosimilmente, una proiezione in cielo della situazione: la modernità ripete il già stato, non c’è un progresso a cui mirare, si può solo coltivare il proposito d’opporci con tutte le forze all’ingiustizia presente.¹⁶⁵¹ (p. 200)

VIRNO, Paolo. Figure dell’utopia. Contro tempo - Forme dell’esperienza nella modernità¹⁶⁵², Bergamo: Moreti & Vitali Editori, ano III, n. 5, outubro 1998, p.42-50.

1. Monete sotto vetro

Il denaro, si sa, è un oggetto materiale (“materialismo” preferiscono dire con malcelato disgusto le anime belle, che forse confondono Epicuro o Feuerbach con Rockefeller). È una cosa che tintinna nelle tasche, o si sgualcisce nel portafoglio, compresso o sperduto (dipende dalla quantità) tra la foto dell’amata e i biglietti del tram.

Tuttavia, il denaro è anche un’astrazione vertiginosa, al cui confronto i teoremi della logica simbolica si riducono a roba da praticoni. Esso può acquistare qualsiasi bene di consumo: pane o smeraldi, sesso o prezzemolo. Non importa che due oggetti, comprati allo stesso prezzo, non abbiano in comune alcuna proprietà fisica o chimica, che siano insomma radicalmente eterogenei: essi diventano equiparabili per intercessione di quel “dio in terra” che il denaro è. Quest’ultimo stabilisce equivalenze tra tutto e tutto: *equivalente universale*, lo chiamava Marx, il quale, sulla scorta di Shakespeare e Balzac, si faceva beffe di ogni stucchevole “poveri ma belli”, osservando che la bellezza (come del resto la potenza, la simpatia, lo humor, ecc.) è, o pare essere, un attributo di chi possiede il rappresentame dei beni della terra. L’equivalenza, che pure sembra un puro concetto, prende in prestito un corpicciatolo metallico o cartaceo. È come se l’idea di “cavallinità” esistesse materialmente a fianco dei cavalli in carne e ossa, del singolo sauro e del singolo pony. Ecco il miracolo che sta sotto gli occhi di tutti: un’astrazione reale, una cosa ideale.¹⁶⁵³ (p. 42)

¹⁶⁴⁸ Autores e conceitos-chave: movimento, história, tempo, presente, passado, parada (arresto), *continuum*, Benjamin, Kafka.

¹⁶⁴⁹ Autores e conceitos-chave: estudante, operário, 1936, 1968, passado, autor novo, Borges, Rimbaud.

¹⁶⁵⁰ Conceitos-chave: maio de 68, juventude, Auschwitz, Hiroshima, anacronismo, história, tempo.

¹⁶⁵¹ Autores e conceitos-chave: tempo, repetição, maio de 68, Blanqui, Marx.

¹⁶⁵² A revista *Contro tempo*, que tem como diretor Mario Pezzella, traz no número 5, ano III, o seguinte tema: “*Oggetti smarriti*”. A revista abre com uma fotografia, sem título e sem data, de Dario Lanzardo, artista italiano que, na época, desenvolvia o seu trabalho a partir da representação fotográfica de lugares e figuras simbólicas.

¹⁶⁵³ Autores e conceitos-chave: dinheiro, equivalente universal, Balzac, Shakespeare, Marx.

Stando così le cose, un'attenzione speciale merita il *numismatico*. Costui colleziona monete e banconote di epoche e paesi diversi. Non tesauroizza potere d'acquisto, ma tratta i denari come farfalle infilzate da uno spillo, destinate a finire sotto vetro. Racimola le specie monetarie più disparate, quasi fossero schegge di una natura morta: con la stessa passione, e forse con la stessa malinconia, di un botanico. Di ogni esemplare, egli apprezza la varietà cromatica, il conio dismesso o raffinato, il taglio peculiare, l'effigie impressavi (un George Washington o un Manzoni o il Che Guevara dei pesos cubani), il peso, la consistenza, l'odore (sì, per il numismatico, *pecunia olet*).¹⁶⁵⁴ (p.43)

2. Il nome dell'amata

Un amico, imprigionato per motivi politici nel corso degli anni Ottanta, dice:

Tutti i cambiamenti intervenuti durante la mia eclisse, posso radunarli in un unico esempio. Non riguarda la situazione politica, ma qualcosa di più serio, che, semmai, aiuta a capire meglio questa deprecabile situazione. Prima di finire in cella, per indicare la persona amata, non usava la parola "fidanzato" o "fidanzata". Dopo, si ti confesso che, in un primo momento, ho intravisto un nesso palese tra la mia carcerazione, che sai ingiusta, e il prevalere della vecchia-nuova espressione. Come se le due cose avessero avuto un'unica radice. Non è così, certo. Eppure, ancora ora mi pare che quel modo di dire sia un segno cospicuo degli anni Ottanta, anni di scontento e di sconfitta.

L'amico indolenzito fa ragione, anche se il suo acume è maculato di risentimento. Denotare l'amato bene come "fidanzato" non è stato un trapasso da poco: appena qualche anno prima, veniva alle labbra "la mia compagna" o "il mio uomo". Modi di dire (e di vivere) abbinati a un'idea di permanenza, di status definitivo. Permanenza solo agognata, d'accordo: ma chi ha il diritto di sottovalutare cosa un uomo, o una donna, ritiene degno di speranza?¹⁶⁵⁵ (p. 44)

Ora, invece, buttando lì il "fidanzata" finanche a proposito di ogni legame. Balena l'inclinazione a restare per sempre indecisi, facendo di tale incertezza una dimora. Intendiamoci: questa propensione non è un male di per sé. L'uso di "fidanzata" attesta l'accresciuto senso di precarietà, l'estrema contingenza che sembra connaturata a ogni nostra esperienza. Contiene, insomma, un grano di vero sentire. Ma c'è un "ma". Con "fidanzata", mentre proclamo con baldanza l'incertezza insita in ogni trasporto affettivo, me ne difendo anche, ricorrendo a un lessico conformista. Dico e disdico a un tempo. Mi ingegno a dare una parvenza di routine alla provvisorietà, una forma duratura alla fuggevolezza. Il bisogno di assicurazione è preponderante.¹⁶⁵⁶ (p. 44)

Forse la defezione¹⁶⁵⁷ dalle forme di vita attuali e il sentimento dell'utopia si avvertono nella rinuncia a ogni epiteto definito. Nella timidezza che talvolta si prova dinanzi alle parole disponibili, quasi ognuna scottasse il palato. Questa reticenza è carica di inquietudine critica. Nel tortuoso giro di frase, con cui ci sforziamo di indicare la persona amata con il suo semplice nome, privo di ulteriori qualificazioni, trapela un accumularsi di forze contro lo stato presente delle cose.¹⁶⁵⁸ (p. 45)

3. Fisiognomica alle porte degli stabilimenti Ford (o della Fiat)

Se ci si reca alle porte della Ford all'ora del cambio turno, quando migliaia di operai escono di corsa, si compie una straordinaria esperienza fisiognomica. L'immensa varietà di visi che sfilano veloci compendia tutte le fisionomie che si sono conosciute nel passato: sui banchi di scuola, in tram, o in conversazioni di un'intera notte. Si susseguono, venendo per un attimo in primo piano, i "tipi" ricorrenti nella storia dell'arte, nonché le *shilouettes* studiate da Giovambattista della Porta, alla fine del Cinquecento, e da Johann Kaspar Lavater (autentico inventore della fisiognomica), nel Settecento. Si alternano espressioni volitive, bonarie, indecise, scostanti, sfuggenti, tormentare. Procedono affiancati l'uomo-volpe, la ragazza cerbiattosa, il giovane panda, l'anziano istrice. Cosa rivelano queste fisionomie al varco degli stabilimenti Ford? Ma, prima di tutto, hanno qualcosa da "rivelare"?¹⁶⁵⁹ (p. 45)

Un'aspirazione comune pervade materialismo e fisiognomica: restituire significato e dignità alla bistrattata *res extensa*, ai corpi, ai volti, alle contrazioni e distensioni muscolari. Scrive Lavater: "come l'uomo può conoscere solo attraverso i sensi, così solo attraverso i sensi può essere conosciuto". E Feuerbach echeggia: "Il pensiero si realizza" vuol dire: "si rende oggetto dei sensi". Il materialismo può irridere statuto e pretese della fisiognomica, ma con l'aggressività dilaniata di chi, sentendosi

¹⁶⁵⁴ Conceitos-chave: moeda, numimástico.

¹⁶⁵⁵ Conceitos-chave: permanência.

¹⁶⁵⁶ Conceitos-chave: contingência, experiência, *dimora*.

¹⁶⁵⁷ Defezione – deserção.

¹⁶⁵⁸ Conceitos-chave: deserção, forma de vida, presente, utopia.

¹⁶⁵⁹ Autores e conceitos-chave: experiência fisionômica, revelação, Giovambattista della Porta, Johann Kaspar Lavater.

sospettato, si affretta a levare il dito contro il compagna di cospirazione già messo ai ferri. Alza la voce, il materialista, deprecando l' "ingenuità" del fisionomista: ma il grido somiglia a un esorcismo.¹⁶⁶⁰ (p. 46)

Ma il punto decisivo, in cui si addensa una speranza utopica, è un altro ancora. Occorrerebbe liberare la fisionomia umana dal compito di rivelare qualcos'altro. La si può apprezzare per sé sola, senza alcun significato aggiuntivo. Il materialismo dovrebbe intendere i lineamenti sensibili come il punto d'arrivo, non quello di avvio, dell'osservazione perspicace. Bisognerebbe dar sì che gli occhi siano semplici occhi, le mani solo mani, senza che gli uni e le altre debbano "incarnare" un Destino o un Carattere.¹⁶⁶¹ (p. 47)

Contro Hegel, l'utopia materialistica potrebbe difendere la fisiognomica sostenendo che il suo vero compito è dare valore alla mano e alla bocca dopo che l'opera ha avuto il suo corso, dopo che il discorso è finito. Infatti, è solo allora che mano e bocca cessano finalmente di far segno ad altro. A questa condizione, il materialista può dichiararsi "fisiognomico", senza vergogna. Alle porte della Ford, i visi che trascorrono rapidi, cosa rivelano? Forse nulla. Non rappresentano più la traduzione "in volgare" dello Spirito, o della Storia, o del Progresso, o del Dolore. Sono soltanto visi umani. Scusate se è poco.¹⁶⁶² (p. 47)

4. All'epoca del flipper

Mi si lasci dare una definizione di carattere poetico-letterario di quel che è successo in Italia nei primi anni Ottanta. In quel tempo, a causa dell'inquinamento delle precedenti forme di convivialità urbana, sono cominciati a sparire i flipper. Il fenomeno è stato fulmineo e folgorante. I "biliardini elettromeccanici a gettone" – così definisce un dizionario insensibile ai valori mitologici – hanno abbandonato all'improvviso il loro *habitat* naturale, i bar, e sono stati deportati a forza nelle sale dei videogiochi. Un destino grottesco, più malinconico della pura e semplice estinzione fisica. Per intenderci, è come se le lucciole della "meglio gioventù" di padri e nonni (gioventù talvolta offesa da fame e pellagra, ma grazie a dio esente da americanismi) sopravvivevano solo negli zoo, sotto vetro: loro, i tenui lampioni dello spirito agreste. I flipper, un tempo dispersi per ogni dove, interstiziali e pervasivi, ora giacciono in locali specializzati, ostaggio dei nuovi giochi, quelli elettronici. Come Giugurta, trascinato in catene dietro il carro del fiero vincitore romano: umiliato di essere, nonostante tutto, ancora vivo. Stanno lì, i flipper, in cattività, sommersi e insalvabili, attornati da marchiegni più sofisticati, ostentatamente conservati-e-superati, ferreo esempio di dialettica hegeliana.¹⁶⁶³ (p. 47)

Il regime capitalistico, nel nostro paese, ha avuto due fasi distinte, addirittura incommensurabili. La prima è quella che va dalla fine della guerra alla scomparsa dei flipper, la seconda comincia appunto con lo sterminio di questi attrezzi dello sfizio umano.¹⁶⁶⁴ (p. 48)

Il flipper è stato parte integrante della città-fabbrica: di Fiat-town e Pirelli-town. Inconcepibile al di fuori dell'organizzazione fordista e taylorista del lavoro, il flipper ne prolungava scanzonatamente il rapporto uomo-macchina. Il giocatore dipende dall'aggeggiamento meccanico, ma trattasi di sottomissione attiva, di costante interazione e pieno coinvolgimento. Un corpo a corpo, insomma. Tanto nel flipper che sulla linea di montaggio, indispensabile è l'intervento umano: la macchina getta lì due paroline, ma sta al giocatore-operaio compitare la frase completa. Senza un ulteriore gesto trasformativo, la scocca scivola via, inservibile; e così la palla flippata, infruttuosa. In entrambi i casi, l'automa meccanico deve essere tenuto desto dall'esterno, da un "fare" simile a lievito vivificante. La palla d'acciaio è lanciata ogni volta da capo, "lavorata" con mani frenetiche, spinta contro sponde vantaggiose, piegata a traiettorie profittevoli di "bonus": succedaneo della linea di montaggio, il flipper la esorcizza e, a un tempo, la celebra. Come fa il giorno di festa con quelli feriali.¹⁶⁶⁵ (p. 48)

Il flipper richiama alla mente anche l'intervento politico davanti alla fabbrica negli anni che i giudici delle Corti di Assise hanno spesso evocato con una espressione di biblica concisione: "all'epoca dei fatti". Una sera di precose autunno, alla Fiat di Rivalta, sostava un gruppo di militanti della sinistra extraparlamentare, appena arrivati a Torino da città meno essenziali. Grande era la timidezza di fronte al gigantismo Fiat. Appena usciti, gli operai corrono verso i pullman. Alcuni però si infilano nel bar dirimpetto, dove troneggia l'immane flipper. Uno di questi militanti, scoraggiato dagli oneri dell'intervento politico, occupava saldamente la macchina, giocando una partita dietro l'altra. Due o tre operai si avvicinarono, prima curiosi, poi sollecitando una sfida. Che ci fu, e durò ore, con esiti,

¹⁶⁶⁰ Autores e conceitos-chave: materialismo, fisionomia, Lavater, Feuerbach.

¹⁶⁶¹ Conceitos-chave: utopia, fisionomia, revelação.

¹⁶⁶² Autores e conceitos-chave: utopia, materialismo, fisionomia, revelação, Hegel.

¹⁶⁶³ Autores e conceitos-chave: *flipper*, dialética hegeliana.

¹⁶⁶⁴ Conceitos-chave: capitalismo, *flipper*, Segunda Guerra Mundial.

¹⁶⁶⁵ Conceitos-chave: *flipper*, cidade-fábrica, homem-máquina.

come la partita a biliardo di Paul Newman ne *Lo spacccone*. La posta in palio era brandy vecchiaromagna. Il giorno successivo, davanti alle porte di Rivalta, il militante flipperista era l'unico ad avere "contatti", e "contatti" buoni per giunta, dato che i suoi rivali della sera precedente erano delegati del consiglio di fabbrica. I suoi compagni, ancora inerti davanti alla fiumana di facce frettolose, guardavano l'inopinato assembramento, un poco sbalorditi e molto invidiosi.¹⁶⁶⁶ (p. 49)

Calunniati un tempo dai lucciofili, noi flippomani dovremmo ora calunniare il popolo dell'elettronica in nome di una rancorosa nostalgia? Sarebbe indecente. Una iattura, un'autentica fellonia nei confronti degli *hopefull monsters* che frequentano videogames e fabbriche robotizzate. No, non rimpiangeremo i flipper come altri rimpiansero le lucciole. Sarebbe troppa soddisfazione per chi, con rischi esigui, non ha smesso di *comandare* nel mondo delle lucciole, in quello dei flipper e, ora, nel luna-park dei videogiochi.¹⁶⁶⁷ (p. 50)

Ps. L'inizio di questo articolo è un ragionevole adattamento del celebre intervento di Pier Paolo Pasolini sulla sparizione delle lucciole (e del mondo contadino). In quello scritto, il poeta friulano orripilava di fronte alla "devastazione antropologica", che a suo giudizio aveva investito l'Italia a opera del neocapitalismo consumista. Il testo di Pasolini è un buon esempio di come non bisogna reagire alle sconfitte a ai mutamenti.¹⁶⁶⁸ (p. 50)

VIRNO, Paolo. Il vuoto come inattualità. *Gomorra*¹⁶⁶⁹, Nápolis, ano II, n.4/5, maio 1999, p.51-53.

Pronuncio una frase: "Ti detesto". Questa frase è un atto linguistico ben definito, carico di significati polemici o scherzosi, in grado di suscitare reazioni. È una realtà effettiva, una indubbia presenza, un evento databile. Insomma, è un *pieno*. Ma la frase che pronuncio rimanda alla mia facoltà di parlare, si staglia contro di essa, la evoca indirettamente. E la facoltà di parlare è indeterminata, soltanto latente, mai riducibile all'una o all'altra enunciazione particolare. Non è alcunché di concreto e manifesto. È un *vuoto*. Eseguo un atto lavorativo: costruisco una casa. La mia azione produttiva si dispiega nello spazio e nel tempo, ha il suo luogo e la sua ora. È, essa pure, un *pieno*. Ma, anche in tal caso, il lavoro che sto realizzando chiama in causa una facoltà: la generica capacità psicofisica di produrre (ciò che gli economisti e i sociologi chiamano forza-lavoro). E la forza-lavoro, di per sé, è una semplice potenzialità ancora inadempita, il presupposto grezzo dello più eterogenee prestazioni lavorative. La capacità di produrre non si dà a vedere in quanto tale, esiste di soppiatto, in sordina, serbando sempre una fondamentale inappariscenza. È un *vuoto*.¹⁶⁷⁰ (p.51)

La frase proferita e lo specifico lavoro in via di compimento sono esempi di atti. La facoltà di linguaggio e la capacità di lavorare sono esempi di potenza. Il concetto di potenza, benché alquanto liso, designa nel modo più efficace l'esperienza del *vuoto*. La differenza tra potenza e atto è una differenza tra assenza e presenza, non-ora e adesso, indeterminato e determinato. Ci si potrebbe obiettare: il "vuoto" che si oppone alla frase realmente detta è il silenzio, non il poter-dire; il "vuoto" che contraddice il gesto lavorativo è l'ozio, non la forza-lavoro. Ma il silenzio e l'ozio, come sospensione dell'eloquio e del lavoro, indicando solo che altri sono gli atti in corso: atti non linguistici e non lavorativi, d'accordo, ma pur sempre atti a tutto tondo, gremiti, satuti (non parlo, ma faccio jogging; non lavoro, ma vado al cinema). L'autentico contrario del "pieno" costituito da un certo atto è la potenza, di per sé amorfa, a esso corrispondente. Solo quest'ultima instaura il "vuoto" all'interno della nostra esperienza.¹⁶⁷¹ (p.51)

A dire il vero, nel linguaggio comune usiamo spesso il termine "potenza" per dire: forza, abbondanza di energie, slancio vitale. Ma questa è una accezione relativamente recente, che ha fatto la sua comparsa allorché si è cominciato a attribuire la potenza a Dio (si pensi al *De potentia Dei* di Tommaso d'Aquino). Ovviamente, Dio non conosce "vuoto", deficit, penuria: sicché, la sua potenza è solo una forma di perfezione, dunque di "pienezza".¹⁶⁷² (p.51)

Quando parlano di "potenza delle imprese multinazionali" o di "potenza di una automobile", ci limitiamo a utilizzare a proposito di oggetti profani il significato squisitamente *teologico* del termine. Nella sua accezione originaria, "potenza" significa invece mancanza, incompiutezza, inattualità. Il concetto di *dynamis*, in Aristotele, ha addirittura il compito di rendere pensabile il non essere. Potenza

¹⁶⁶⁶ Conceitos-chave: *flipper*, intervenção política.

¹⁶⁶⁷ Conceitos-chave: *flipper*, video-game, comando.

¹⁶⁶⁸ Autores e conceitos-chave: capitalismo, poética, mudança, Pasolini.

¹⁶⁶⁹ A revista *Gomorra*, criada em 1997 e dirigida por Massimo Ganevacchi, Alberto Clementi, Paolo Desideri, Massimo Ilardi, Antonio Terranova, trata de temáticas ligadas à cultura metropolitana, vistas sob diversos ângulos: sociológico, antropológico, arquitetônico, urbanístico, das artes visivas, da música e outros. O número 4/5 gira em torno do tema do "vazio".

¹⁶⁷⁰ Conceitos-chave: vazio, cheio, força-trabalho, linguagem.

¹⁶⁷¹ Conceitos-chave: vazio, cheio, potência, ato, linguagem, trabalho, silêncio, ócio, poder-dizer, força-trabalho.

¹⁶⁷² Conceitos-chave: linguagem, potência, Tommaso d'Aquino.

è “il non essere che pure è”, il vuoto di cui si può parlare, l’assenza che però si mescola con ogni presenza (concorrendo anzi a costituir-la).¹⁶⁷³ (p.52)

In che cosa consiste questo vuoto, questo non essere, questa inattualità? Niente di misterioso: la potenza attesta che siamo esseri viventi privi di una ambiente predissato, di un *habitat* specificato in tutti i dettagli cui aderire una volta per tutte. La potenza attesta la nostra povertà di istinti specializzati. Abbiamo a che fare con un contesto vitale indefinito; in esso ci orientiamo grazie a facoltà ugualmente indefinite. La mancanza di un ambiente univoco ha il suo antidoto omeopatico in una certa domestichezza con il potenziale, l’indeterminato, l’inattuale. Questo vuoto (questo disorientamento), ce lo portiamo apresso in ogni momento. Non si trata di una ferita rimarginabile. Gli animali non hanno facoltà, perché dispongono di un habitat prefissato. Gli animali non hanno potenza (ma soltanto un repertorio più o meno esteso di esecuzioni eventuali). Dunque, gli animali non hanno alcun vuoto. Gli esseri umani, proprio perché più poveri degli animali sotto un profilo istintuale (cioè perché disambientati), sono sempre, in certa misura, inattuali. Avendo a che fare con la potenza, hanno a che fare con l’assenza. Ciò significa che in ogni istante da noi vissuto c’è un lato attuale e uno potenziale, un elemento saturo e uno lacunoso, un pieno e un vuoto. Se così non fosse, non avremmo storia, non avremmo tempo storico, anzi non avremmo affatto tempo. Vi è storia soltanto perché ogni attimo vissuto ha in sé, oltre al pieno degli compiuti, il vuoto della potenza. Se fossimo di volta in volta pienamente attuali, saremmo ingabbiati in un eterno presente senza pori e senza smagliature.¹⁶⁷⁴ (p.52)

L’architettura basata sul vetro, di cui parlarono Paul Scheerbart e, sulla sua scia, Walter Benjamin, segnalò la fine dell’*intérieur* borghese, della segretezza o riservatezza in cui travava rifugio (e residui di identità individuale) l’anima in pena che aveva affrontato il trambusto dei mercati finanziari e le vie gremite di folla anomia. La funzione saliente assegnata al vetro al principio del nostro secolo coincise con l’avvento definitivo di una sfera pubblica astratta e impersonale; o, se si preferisce, con la trasformazione della tradizionale “sfera pubblica” in una onnivora e abbacinante pubblicità. Che cosa indica, invece, l’architettura che valorizza il vuoto come tale, che dà risalto ai non-luoghi, ai punti di transito, al puro e semplice “tra” che separa un “qui” da un “là”? Ci indica, forse, che nelle società tardomoderni la potenza, anziché restare una invisibile (seppur fondamentale) componente dell’esperienza, viene in superficie, gioca un ruolo empirico, pragmatico, comunque esplicito. Essa non è più un presupposto, ma un fenomeno ben rilevato; non più cornice, ma tema in primo piano. Il vuoto (cioè la potenza, l’inattualità, l’informe) non è tanto, ormai, la condizione che permette di scorgere i pieni (l’atto, la presenza, il ben definito), ma un “oggetto” peculiare che attira di per sé l’attenzione. Invertendo antiche abitudini percettive, si comincia a considerare il pieno/attuale/presente come lo sfondo che mette in rilievo il vuoto/potenziale/latente.¹⁶⁷⁵ (p.52-53)

VIRNO, Paolo. Moltitudine e individuazione. In: SIMONDON, Gilbert. L’individuazione psichica e collettiva. Trad. Paolo Virno, Roma: Derive approdi, 2001, p.231-239.¹⁶⁷⁶

Le forme di vita contemporanea attestano la dissoluzione del concetto di “popolo” e la rinnovata pertinenza del concetto di “moltitudine”. Stelle fisse del grande dibattito seicentesco da cui discende buona parte del nostro lessico etico-politico, questi due concetti si collocano agli antipodi. Il “popolo” ha una indole centripeta, converge in una *volonté générale*, è l’interfaccia o il riverbero dello Stato; la *moltitudine* è plurale, rifugge dall’unità politica, non stipula patti né trasferisce diritti al sovrano, recalcitra all’obbedienza, inclina a forme di democrazia non rappresentativa. Nella moltitudine, Hobbes ravvisò la massina insidia per l’apparato statale (“I cittadini, allorché si ribellano allo Stato, sono la moltitudine contro il popolo” [Hobbes, 1652: XII,8]), Spinoza la radice della libertà. Dal Seicento in poi, quasi senza eccezioni, ha prevalso incondizionatamente il “popolo”. L’esistenza politica dei *molti* in quanto *molti* è stata espunta dall’orizzonte della modernità: non solo dai teorici dello Stato assoluto, ma anche da Rousseau, dalla tradizione liberale, dallo stesso movimento socialista. Oggi, però, la *moltitudine* prende la sua rivincita, caratterizzando tutti gli aspetti della vita associata: costumi e mentalità del lavoro postfordista, giochi linguistici, passioni e affetti, modi di intendere l’azione collettiva. Quando si constata questa rivincita bisogna scansare almeno un paio di sciocchezze. Non è che la classe operaia si sia beatamente estinta per far posto ai “molti”: piuttosto, e la faccenda è di

¹⁶⁷³ Autores e conceitos-chave: potência, profanação, dynamis, falta, incompletude, inatualidade, Aristóteles.

¹⁶⁷⁴ Conceitos-chave: vazio, tempo, tempo histórico, ausência, inatualidade.

¹⁶⁷⁵ Autores e conceitos-chave: vidro, esfera pública, vazio, Benjamin, P. Scheerbart.

¹⁶⁷⁶ Paolo Virno, além de traduzir *L’individuation psychique et collective* [Paris: Editions Aubier, 1989], escreve o posfácio para a edição italiana, que tem prefácio de Muriel Combes.

Ao mesmo tempo em que trabalha sobre a tradução de Simondon, Paolo Virno publica *Grammatica della moltitudine* [Rubbettino, 2001], livro que recolhe os textos das aulas ministradas pelo filósofo italiano no doutorado em Ciência, tecnologia e sociedade, na Universidade da Calábria. A discussão sobre *moltitudine e individuazione* é central nos dois trabalhos: no posfácio à tradução e no livro sobre a multidão.

gran lunga più complicata e interessante, gli operai odierni, tali restando, non hanno più la fisionomia del *popolo*, ma esemplificano a perfezione il modo di essere della *moltitudine*.¹⁶⁷⁷ (p. 231)

Un contributo di gran conto è quello offerto da Gilbert Simondon, filosofo assai caro a Deleuze, finora quasi sconosciuto in Italia. La sua riflessione verte sui *processi di individuazione*. L'individuazione, ossia il passaggio dalla generica dotazione psicosomatica dell'animale umano alla configurazione di una singolarità irripetibile, è forse la categoria che, più di ogni altra, inerisce alla moltitudine. Aguardar bene, la categoria di popolo si attaglia a una miriade di individui *non* individuati, intesi cioè come sostanze semplici o atomi solipsistici. Proprio perché costituiscono un immediato punto di partenza, anziché l'esito estremo di un processo accidentato, tali individui abbisognano dell'unità/ università procacciata dalla compagine statale. Viceversa, parlando di moltitudine, si mette l'accento precisamente sull'*individuazione*, ovvero sulla derivazione di ciascuno dei "molti" da un che di unitario/universale. Simondon, come per altri versi lo psicologo sovietico Lev S. Vygotskij e l'antropologo italiano Ernesto de Martino, hanno posto al centro dell'attenzione proprio siffatta derivazione. Per questi autori, l'ontogenesi, cioè le fasi di sviluppo del singolo "io" autocosciente, è *philosophia prima*, unica analisi perspicua dell'essere e del divenire. Ed è *philosophia prima*, l'ontogenesi, proprio perché coincide in tutto e per tutto con il "principio di individuazione". L'individuazione consente di delineare il diverso rapporto Uno/molti cui si accennava poc'anzi (diverso, per intendersi da quello che identifica l'Uno con lo Stato). Essa, pertanto, è una categoria che concorre a fondare la nozione etico-politica di *moltitudine*.¹⁶⁷⁸ (p. 232)

Preindividuale

Ricominciamo da principio. La moltitudine è una rete di individui. Il termine "molti" indica un insieme di singolarità contingenti. Queste singolarità non sono, però, un dato di fatto inappellabile, bensì il risultato complesso di un *processo di individuazione*. Va da sé che il punto di avvio di ogni autentica individuazione è qualcosa di non ancora individuale. Ciò che è unico, irripetibile, labile, proviene da quanto invece è indifferenziato e generico. I caratteri peculiari dell'individualità affondano radici in un complesso di paradigmi universali. Già solo parlare di *principium individuationis* significa postulare una inerenza saldissima tra il singolare e l'una o l'altra forma di potenza anonima. L'individuale è effettivamente tale non perché si mantiene ai margini di ciò che è potente, come uno zombie esangue e rancorso, ma perché è potenza individuata; ed è *potenza individuata* perché è solo una delle possibili individuazioni della potenza.¹⁶⁷⁹ (p. 233)

Preindividuale è, in primo luogo, la percezione sensoriale, la motilità, il fondo biologico della specie. È stato Merleau-Ponty, nella sua *Fenomenologia della percezione*, a osservare che "io non ho coscienza di essere il vero soggetto della mia sensazione più di quanto abbia coscienza di essere il vero soggetto della mia nascita e della mia morte" (Merleau-Ponty 1945, p.293). E ancora: "la vista, l'udito il tatto, con i loro campi, sono anteriori e rimangono estranei alla mia vita personale" (ivi, p.451). La sensazione rifugge da una descrizione in prima persona: quando percepisco, non è un individuo individuato a percepire, ma la specie come tale. Alla motilità e alla sensibilità si addice solo l'anonimo pronome "si": si vede, si ode, si prova dolore o piacere. È ben vero che la percezione ha talvolta una tonalità autoriflessiva: basti pensare al tatto, a quel toccare che è sempre, anche, un venir toccati dall'oggetto che si sta maneggiando. Colui che percepisce, avverte sé medesimo allorché si protende verso la cosa. Ma si tratta di un autoriferimento senza individuazione. È la specie che si autoavverte nel maneggio, non una singolarità autocosciente. Sbaglia chi, identificando due concetti indipendenti, sostiene che, dove vi è *autoriflessione*, lì si può constatare anche un'*individuazione*; o, viceversa, che, non essendovi individuazione, neanche è lecito parlare di autoriflessione.¹⁶⁸⁰ (p. 234)

Preindividuale, infine, è il rapporto di produzione dominante. Nel capitalismo sviluppato, il processo lavorativo mobilita i requisiti più universali della specie: percezione, linguaggio, memoria, affetti. Ruoli e mansioni, in ambito postfordista, coincidono largamente con l' "esistenza generica", con il *Gattungswesen* di cui parlano Feuerbach e il Marx dei *Manoscritti economico-filosofici* a proposito delle più basilari facoltà del genere umano. Preindividuale è certamente l'insieme delle forze produttive. Tra esse, però, ha un rilievo eminente il pensiero. Si badi: il pensiero oggettivo, non correlabile a questo o a quell' "io" psicologico, la cui verità non dipende dall'assenso dei singoli. Al suo riguardo, Gottlob Frege ha utilizzato una formula forse goffa, ma non poco efficace: "Pensiero senza portatore" (cfr. Frege 1918). Marx ha coniato invece l'espressione, famosa e controversa, di *general intellect*, intelletto generale: solo che, per lui, il *general intellect* (cioè il sapere astratto, la scienza, la conoscenza impersonale) è anche il "pilastro centrale nella produzione della ricchezza", là dove per "ricchezza" deve intendersi, qui e ora, plusvalore assoluto e relativo. Il pensiero senza portatore, ossia il *general intellect*, imprime la sua forma al "processo vitale stesso della società" (Marx 1857-1858, p. 403),

¹⁶⁷⁷ Autores e conceitos-chave: multidão (moltitudine), povo, estado, modernidade, Hobbes, Rousseau.

¹⁶⁷⁸ Autores e conceitos-chave: multidão, individuação, Deleuze, Simondon, Vygotskij, Ernesto de Martino.

¹⁶⁷⁹ Conceitos-chave: singularidade, multi, multidão, individualidade.

¹⁶⁸⁰ Autores e conceitos-chave: pré-individual, auto-reflexão, individuação, Merleau-Ponty.

istituendo gerarchie e relazioni di potere. In breve: è una realtà preindividuale storicamente qualificata. Su questo punto, non mette conto insistere più di tanto. Basti tenere presente che, al preindividuale *perceptivo* e a quello linguistico, occorre aggiungere un preindividuale *storico*.¹⁶⁸¹ (p. 235)

Soggetto anfibio

Il *soggetto* non coincide con l'*individuo individuato*, ma comprende in sé, sempre, una certa quota ineliminabile di realtà preindividuale. È un composto instabile, un che di grezzo. Ecco la prima delle due tesi di Simondon su cui si vorrebbe richiamare l'attenzione. "Esiste negli esseri individuati una certa carica di indeterminato, cioè realtà preindividuale, che è passata attraverso l'operazione di individuazione senza essere effettivamente individuata. Si può chiamare natura questa carica di indeterminato" (*infra*, p.168). È del tutto errato ridurre il soggetto a quel che, in esso, vi è di singolare: "Il nome di individuo è attribuito a torto a una realtà più complessa, quella soggetto completo, che porta in sé, oltre la realtà individuata, un aspetto non individuato, preindividuale, ovvero naturale" (*infra*, p.164). Il preindividuale è avvertito anzitutto come una sorta di *passato* irrisolto: la "realtà del possibile", da cui scaturì la singolarità ben definita, persiste ancora a fianco di quest'ultima; la diacronia non esclude la concomitanza. Per altri versi, il preindividuale di cui è intimamente intessuto il soggetto si manifesta come ambiente dell'individuo individuato. Il contesto ambientale (perceptivo, o linguistico, o storico), in cui si iscrive l'esperienza del singolo, è, in effetti, una componente intrinseca (se si vuole: interiore) del soggetto. Il soggetto non ha un ambiente, ma è, in una certa sua parte (quella non individuata), ambiente. Da Locke a Fodor, le filosofie che trascurano la realtà preindividuale del soggetto, ignorando dunque quel che in esso è ambiente, sono destinate a non trovare più una via di transito tra "interno" ed "esterno", tra Io e mondo. Cadano dunque nel fraintendimento denunciato da Simondon: equiparare il soggetto all'individuo individuato.¹⁶⁸² (p.236)

La nozione di soggettività è anfibia. L' "io parlo" convive con il "si parla"; l'irripetibile è intrecciato al ricorsivo e al seriale. Più precisamente, nell'ordito del soggetto figurano, come parti integranti, la tonalità anonima del percepito (la sensazione come sensazione della specie), il carattere immediatamente intersichico o "pubblico" della lingua materna, la partecipazione all'impersonale *general intellect*. La coesistenza di preindividuale e individuato in seno al soggetto è mediata, secondo Simondon, dagli affetti. Emozioni e passioni segnalano la provvisoria integrazione dei due lati. Ma anche l'eventuale loro scollamento: non mancano crisi, recessioni, catastrofi.¹⁶⁸³ (p. 236)

Troppe volte il pensiero critico del Novecento (si pensi in particolare alla "scuola di Francoforte") ha intonato una nenia malinconica sulla presenta lontananza dell'individuo dalle forze produttive sociali, nonché sulla sua separazione dalla potenza insita nelle facoltà universali della specie (linguaggio, pensiero ecc.). L'infelicità del singolo è stata imputata, per l'appunto, a questa lontananza o separazione. Un'idea suggestiva, ma sbagliata. Le "passioni tristi", per dirla con Spinoza, insorgono piuttosto dalla massima vicinanza, anzi dalla simbiosi, tra individuo individuato e preindividuale, laddove questa simbiosi si presenti come squilibrio e lacerazione. Nel bene come nel male, la *moltitudine* mostra la commistione indistricabile di "io" e "si", singolarità irripetibile e anonimia della specie, individuazione e realtà preindividuale. Nel bene: ciascuno dei "molti", avendo l'universale alle proprie spalle, a mo' di premessa o antefatto, non abbisogna di quell'universalità posticcia che è lo stato. Nel male: ciascuno dei "molti", in quanto soggetto anfibio, può sempre scorgere nella sua propria realtà preindividuale una minaccia, o almeno una fonte di insicurezza. Il concetto etico-politico di moltitudine è incardinato sia al principio di individuazione che alla sua costitutiva incompletezza.¹⁶⁸⁴ (p. 237)

Marx, Simondon, Vygotskij: il concetto di "individuo sociale"

In un celebre brano dei *Grundrisse* (il cosiddetto "Frammento sulle macchine"), Marx indica con l'epiteto di "individuo sociale" il solo protagonista verosimile di qualsivoglia trasformazione radicale dello stato di cose presente (cfr. Marx 1857-1858, pp. 389-403). A tutta prima, l' "individuo sociale" sembra un ossimoro civettuolo, una arruffata unità dei contrari, insomma un manierismo hegeliano. È possibile, invece, prendere questo concetto alla lettera, fino a farne uno strumento di precisione per rilevare modi di essere, inclinazioni e forme di vita contemporanei. Ma ciò è possibile, in buona misura, proprio grazie alla riflessione di Simondon e di Vygotskij sul principio di individuazione.¹⁶⁸⁵ (p. 238)

Sociale in senso forte è tanto l'insieme delle forze produttive storicamente definite, quanto la dotazione biologica della specie. Non si tratta di una congiunzione estrinseca, o di una mera sovrapposizione. C'è

¹⁶⁸¹ Autores e conceitos-chave: pré-individual, intelecto geral (*general intellect*), capitalismo, Marx, Feuerbach, Frege.

¹⁶⁸² Autores e conceitos-chave: sujeito, sujeito anfibio, individuo individualizado, Simondon, Locke, Fodor.

¹⁶⁸³ Autores e conceitos-chave: subjetividade anfibia, linguagem, intelecto geral (*general intellect*), afeto, Simondon

¹⁶⁸⁴ Autores e conceitos-chave: multidão, ética, política, singularidade, individualização, pré-individual, Spinoza.

¹⁶⁸⁵ Autores e conceitos-chave: indivíduo social, forma-de-vida, Simondon, Vygotski, Marx.

di più. Il capitalismo pienamente sviluppato implica la piena coincidenza tra le forze produttive e gli altri due tipi di realtà preindividuale (il “si percepisce” e il “si parla”). Il concetto di forza-lavoro dà a vedere questa perfetta fusione; in quanto generica potenza fisica e linguistico-intellettuale di produrre, la forza-lavoro è, sì, una determinazione storica, ma include in sé per intero quell'*apeiron*, o natura non individuata, di cui discute Simondon, nonché il carattere impersonale della lingua, che Vygotskij illustra in lungo e in largo. L' “individuo sociale” segna l'epoca in cui la convivenza di singolare e preindividuale cessa di essere un'ipotesi euristica, o un celato presupposto, ma diventa fenomeno empirico, verità sbalzata in superficie, pragmatico dato di fatto. Si potrebbe dire: l'*antropogenesi*, ossia la stessa costituzione dell'animale umano, giunge a manifestarsi sul piano storico-sociale, si fa infine visibile a occhio nudo, conosce una sorta di materialistica *rivelazione*. Le cosiddette “condizioni trascendentali dell'esperienza”, anziché restare sullo sfondo, vengono in primissimo piano e, quel che più conta, diventano, esse pure, oggetto di esperienza immediata.¹⁶⁸⁶ (p. 238)

Chiamiamo moltitudine l'insieme di “individui sociali”. Vi è una sorta di preziosa concatenazione semantica tra l'esistenza politica dei *molti* in quanto *molti*, l'antico rovello filosofico circa *principium individuationis*, lo (sic?) nozione marxiana di “individuo sociale” (decifrata, con l'ausilio di Simondon, come inestricabile impasto di contingente singolarità e realtà preindividuale). Questa concatenazione semantica permette di ridefinire alla radice natura funzioni della sfera pubblica e dell'azione collettiva. Una ridefinizione che, va da sé, scardina il canone etico-politico basato sul “popolo” e la sovranità statale. Si potrebbe dire – con Marx, ma fuori e contro buona parte del marxismo – che la “sostanza di cose sperate” sta nel conferire il massimo risalto e il massimo valore all'esistenza irripetibile di ogni singolo membro della specie. Per paradossale che possa sembrare, quella di Marx dovrebbe venire intesa, oggi, come una teoria rigorosa, cioè realistica e complessa, dell'individuo. Dunque, come una teoria dell'*individuazione*.¹⁶⁸⁷ (p. 239)

¹⁶⁸⁶ Autores e conceitos-chave: indivíduo social, força-trabalho, percepção, fala, pré-individual, experiência imediata, Marx, Simondon, Vygotski.

¹⁶⁸⁷ Autores e conceitos-chave: indivíduo social, multidão, Simondon.